

Université de Montréal

Le mouvement dans le langage : une représentation littéraire de l'indicible

par Laura Marcillon

Département de littératures et de langues du monde
Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A)
en Littérature comparée

Août 2019

© Marcillon, 2019

Ce mémoire intitulé

Le mouvement dans le langage : une représentation littéraire de l'indicible

Présenté par
Laura Marcillon

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Eric Savoy
Directeur de recherche

Terry Cochran
Membre du jury

Barbara Agnese
Membre du jury

Résumé

Ce mémoire présente une réflexion sur la mise en récit de l'indicible. Essentiellement insaisissable parce qu'inexprimable et / ou inexprimé, son étude consiste en une tentative de le démasquer, et de comprendre quelle(s) architecture(s) littéraires en permettent la révélation. Cette analyse approfondira le sens littéral des textes : il s'agira d'en investiguer les différentes interprétations possibles afin d'en définir le noyau originel. Cette entreprise ne peut s'effectuer que de manière indirecte, le sens totalisant ne s'inscrivant jamais dans l'instant présent.

De ce fait, le médium artistique du langage se trouvera au centre de ma recherche, notamment avec le concept de la *Différance* derridienne comme point d'ancrage. L'indicible sous-tend nécessairement un mouvement précédant le texte et allant au-delà de celui-ci, signifiant une impossibilité d'arriver en présence de l'événement traumatique, ou du référent originel. Le mouvement même du discours, de sa structure, génère et fait ressurgir l'indicible. Je penserai le langage (et les mouvements le constituant) comme socle de l'indicible : ironiquement, il en est à la fois la source (soulignant son incapacité à produire une représentation du réel) et ce qui en permet le dévoilement.

Nous nous concentrerons sur trois formes d'indicible, à travers trois œuvres distinctes : les conséquences d'un traumatisme et ses temporalités (*W ou le souvenir d'enfance*, Georges Perec), la mise en image des affects (*L'Écume des jours*, Boris Vian), et le récit de soi (*Orlando*, Virginia Woolf). Ces trois cas de figure témoignent – malgré leurs divergences thématiques – d'une déstructuration de la temporalité, de l'espace et du langage, signifiant l'inaptitude de l'écriture normative à retranscrire le réel, ainsi qu'une remise en question des codes littéraires traditionnels.

Mots-clés : Littérature comparée, indicible, langage, mouvement, trauma, affects, genre, corps, pluralité, Perec, Vian, Woolf

Abstract

This master's thesis explores the narratives poetics of what in French is called the *indicible* – a noun that, in English translation, hovers between the “unsayable” (i.e., that for which there is no precise or prehensible language) and the “unspeakable” (i.e.; that which concerns affects that are not easily expressed). As a thematic or affective content that slides between the inexpressible and unexpressed, the *indicible* generates various literary architectures of indirect story-telling. The goal of this thesis is to illuminate these innovative signifying structures.

Accordingly, the analytical project that unfolds here is a necessary movement beyond and beneath the literal thematics of the texts. Within a range of possible interpretations, the text will reveal something of its original conception, its traumatic mark or primal scene. Language as an artistic medium is the essential focus of this work – language, or discourse, as a matrix informed by Jacques Derrida's model of *Différance* is, above all, a theory of the movement of narrative or expository language in time. The very movement of discourse around a thematic project – that of bearing witness, of conceptualizing desire, or of mapping identity – is itself generative of the unsayable. Ironically, language is at once the matrix of representation's limits and incapacities, and the medium of its unveiling and illumination.

This *mémoire* explores three distinct narrative examples of the unsayable by way of three radically different texts : trauma and its temporalities (*W, of the memory of childhood*, by Georges Perec), the image-structure of the affects (*Froth on the Daydream*, by Boris Vian), and the gendered metamorphosis of the self (*Orlando: a biography*, by Virginia Woolf). Although these narratives vary in form, subject, and thematic content, they collectively dismantle the linear sequence of events and the familiar contours of space; they deconstruct the referential certainties of language; and they point to the limitations of traditional narrative codes in the encounter with reality and the real.

Keywords: Comparative literature, unspeakable, language, movement, trauma, affects, gender, bodies, pluralism, Perec, Vian, Woolf

Table des matières

Résumé	i
Abstract.....	iii
Table des matières	iv
Remerciements	v
Introduction	1
I. <i>W ou le souvenir d'enfance</i> : une représentation du traumatisme	14
A. Une perception non linéaire du temps	16
1. Déconstruction de la chronologie	16
2. La contrainte de répétition et le retour du refoulé	23
B. L'espace : médium de la postmémoire	28
1. La postmémoire et l'importance du lieu.....	28
2. Poétique de la trace.....	34
C. Un récit fragmenté	38
1. Images et réalité.....	38
2. Le rôle de l'écriture	45
II. <i>L'Écume des jours</i> : l'imagination comme vecteur de vérité	51
A. Un univers 'pataphysique	52
1. Un décor – personnage	53
2. Les tropes pour exprimer l'inconcevable	59
B. Création d'une langue expérimentale	67
1. Les jeux avec la langue et l'impuissance du langage	67
2. Le cubisme dans l'œuvre.....	73
C. Un renversement subversif.....	82
1. Un récit aux allures cyniques	83
2. Bouversements hiérarchiques	88
III. <i>Orlando</i> : mise en récit de la marginalité	93
A. Remise en question des mœurs traditionnelles.....	95
1. Un pastiche de biographie	95
2. Un témoignage ironique	101
B. L'expérience innommable d'Orlando.....	107
1. Corps hybrides.....	107
2. La révolution du genre.....	113
C. Les pouvoirs de la narration	121
1. Polysémies littéraires	122
2. Hybridité et littérature	127
Conclusion.....	133
IV. Bibliographie	139

Remerciements

Je tiens avant tout à remercier Monsieur Eric Savoy, pour son aide et ses lectures, pour ses cours qui m'ont fait découvrir des auteur.e.s passionnant.e.s, et tout particulièrement pour son optimisme et son enthousiasme qui m'ont donné la confiance de mener à bien ce projet.

Merci à ma famille pour le soutien, et surtout à ma Maman pour les relectures à décortiquer chaque lettre de chaque mot de chaque proposition de chaque phrase de cette étude, merci pour les suggestions à choix multiples. Merci aussi à Lise d'avoir passé une heure vaine à fouiller les albums de Claude Ponti.

Merci à Ingrid, sans qui ce mémoire serait resté à l'état numérique.

Marcel, merci pour ta patience au-delà de tout. Merci pour la gestion du strouss, pour avoir gardé ma tête sur des épaules.

Iris, la truite favorite roule désormais en liberté, elle boit raisins rouges et blancs dans la cascade ; ça fait encore vingt plus onze.

Introduction

« What was interesting to him was how much humans relied on their imaginations. Not just for amusement but for fundamental things as well. »¹

Dans le *Tractatus logico-philosophicus*, Wittgenstein s'intéresse aux limites du langage, évalue ce qui est pensable et exprimable². Selon lui, le but de la philosophie est de « marquer les frontières du pensable et, partant de l'impensable. Elle doit délimiter l'impensable de l'intérieur par le moyen du pensable. Elle signifiera l'indicible en figurant le dicible dans sa clarté »³. Il apparaît ainsi que nous sommes réduits à un lexique exigü, nous rappelant sans cesse à nos limites en tant qu'individus, et que nous ne pouvons surmonter cet état :

Si j'écrivais un livre intitulé *Le monde tel que je l'ai trouvé*, je devrais y faire aussi un rapport sur mon corps, et dire quels membres sont soumis à ma volonté, quels n'y sont pas soumis, etc. Ce qui est en effet une méthode pour isoler le sujet, ou plutôt pour montrer que, en un sens important, il n'y a pas de sujet : car c'est de lui seulement qu'il ne pourrait être question dans ce livre.⁴

Le philosophe soutient l'idée selon laquelle tout discours objectif sur le monde est impossible. En tant qu'êtres sensibles, corps vivants⁵ sujets à de multiples contingences,

¹ Alexis, *Fifteen dogs* (2015). p. 130.

² La contrainte d'étudier l'indicible à travers le dicible peut également être abordée à travers la déconstruction derridienne. Dicable et indicible sont intrinsèquement liés, ne sont par essence ni opposés, ni divisés, l'un ayant besoin de l'autre pour être pensé. C'est uniquement le mouvement dialogique qui rend leur opposition pensable, car l'un est toujours conceptualisé par l'autre. En d'autres termes, c'est à travers la définition négative de l'indicible qu'est pensable le dicible. La déconstruction soulève le fait que chaque définition conceptuelle est toujours hantée par son contraire. Voir Derrida, *De la grammatologie* (1967).

³ Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (2002). p. 58.

⁴ Wittgenstein, p. 94. En italique dans le texte.

⁵ Voir Paul B. Preciado, *Un appartement sur Uranus*. C'est en ces termes qu'il parle de façon non-genrée des êtres humains.

nous n'avons pas les aptitudes suffisantes pour que ce discours soit nécessairement juste, et penser l'inverse serait faire preuve d'arrogance. Non seulement nous ne pouvons jamais être en présence de ce que nous voulons décrire par le langage – nos corps étant en constantes modifications –, mais nous ne pouvons nous rendre derrière les frontières du monde, ce qui ne nous permet pas de l'étudier de façon logique et absolue. Notre finitude est la source de nos erreurs de jugement, c'est cette condition qui entrave notre accès à l'omniscience. Ainsi, aucune certitude n'est admissible, et le langage, construction de notre fait, est à notre image : imparfait et incapable de transmettre une juste représentation du réel.

Si nos limites, corporelles et langagières, nous empêchent de définir le monde, le rendent indicible à notre échelle, quelle poétique pouvons-nous produire ? L'être humain est-il en mesure de représenter une quelconque forme de réel et d'authenticité ?

Ces réflexions seront au centre de ce mémoire. Elles soulèvent les problématiques liées à la question de la représentation, et, conséquemment, interrogent ce qui peut être dit et comment, et ce qui est indicible. C'est ce dernier point qui m'intéresse. Tout indicible nous dépasse, il s'agit de « [ce] qui ne peut être dit, parce qu'il excèderait tout discours possible »⁶, et « [du] sentiment de ne pas pouvoir rendre justice à la réalité, de ne pas épuiser pleinement le sens des mots, l'incapacité de traduire parfaitement sa pensée »⁷.

En psychanalyse, les fonctions du langage et ses limites ont largement été analysées, le principe même étant de permettre au sujet le dévoilement de l'événement originel. Les recherches de Freud sur l'inconscient ont permis de faire le lien entre symptômes et

⁶ Comte-Sponville, *Dictionnaire philosophique* (2013). p. 354.

⁷ Von Busekist, « L'indicible », *Raisons politiques* (2001). p. 89.

langage, et de mettre l'accent sur la non-fiabilité de ce dernier. L'inconscient dissimulant l'événement passé dans des traces au présent constamment réactualisées et différées, il est impossible pour le psychanalyste de se fier directement à la langue du patient, il lui faut être attentif à tous les indices déguisés dans la parole⁸. L'inconscient est par essence indicible, il ne se dévoile jamais en présence, et nous n'en avons pas la connaissance. Cependant, ces théories ne seront pas au centre de mon étude : dans la mesure où ma réflexion porte sur la question de la représentation d'un discours indicible à travers l'écriture, ce processus diffère de celui de la psychanalyse, dont la visée est thérapeutique. Au carrefour de la psychanalyse et de la philosophie, nous pouvons d'ores et déjà mentionner la théorie de la *différance* derridienne⁹, très proche de celle de l'inconscient de Freud. Elle sera centrale dans mon mémoire, et je la développerai plus loin dans cette introduction, mais le lien spécifique avec Freud mérite d'être abordé ici. Il s'agit d'une théorie de la matrice du signifiant, de l'impossibilité d'arriver en présence et de coïncider avec le référent. Chaque emploi du signifiant, oscillant toujours entre reprises et répétitions, résulte uniquement dans la trace de ces tentatives d'arriver en présence d'un sens absolu, entreprise finalement impossible. Le lien avec l'indicible, tout comme avec l'inconscient, réside dans cette volonté – insatisfaite – de dévoiler le noyau de sens dans l'instant présent.

En philosophie, hormis Wittgenstein, nous comptons peu de théories sur l'indicible. Il est à la recherche de la langue la plus pure et la plus logique possible. Il considère en ce sens

⁸ Voir par exemple l'ouvrage de Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*.

⁹ Derrida, « La différence » *Bulletin de la société française de philosophie* (1968). Tout au long de mon mémoire je signifierai l'usage de la notion de *différance* par son inscription en italique, afin de la distinguer du terme « différence ».

l'indicible au centre de toute problématique représentative, mais n'évoque pas de noyau de sens inexprimable singulier. Pour lui le langage est voué à l'échec, toute représentation juste est impossible.

Quant au domaine littéraire, l'indicible est généralement envisagé à travers le prisme du traumatisme, mis en parallèle avec les théories psychanalytiques. Je pense, entre autres, à Cathy Caruth¹⁰ (dans le sillage de Freud) qui lie ces deux champs d'étude. Nombreux sont les témoignages d'événements traumatiques traitant de l'indicible, notamment ceux de la Shoah (Lévi, Mendelsohn, Safran Foer, etc.). Les auteur.e.s y expriment leur incapacité à raconter un événement déchirant, qui les dépasse. Il s'agit d'essayer de comprendre et de mettre des mots sur un impensable. La question du langage est essentielle, il faut inventer une langue permettant de représenter ce qu'elle ne laissait pas envisager auparavant. L'indicible, notamment lorsqu'il découle d'un événement traumatique, enclenche également une réflexion sur le moteur de la représentation : est-ce le monde qui construit un langage lui ressemblant, ou est-ce le langage qui délimite le monde ?

En faisant mes recherches, il m'a semblé que ce sujet, sans être inexistant, a été circonscrit dans un prisme étroit. Soit les travaux portent sur le trauma et l'inconscient, soit ils suggèrent une impossibilité radicale de toute forme narrative. Je propose ici d'élargir le spectre, en commençant, assez traditionnellement, par l'analyse de l'indicible traumatique, puis graduellement, d'évoquer la représentation de la subjectivité, et de finir par l'exploration des non-dits marginalisant de la société. Il me semble que l'indicible

¹⁰ Caruth, *Unclaimed experience* (1996).

n'est pas nécessairement traumatique, que cette sensation d'inadéquation entre pensée et langage peut survenir à tout moment, dans des contextes multiples et extrêmement variés. L'indicible présente plusieurs difficultés. Ce que soulève Wittgenstein à propos de la philosophie est valable pour la littérature : elle doit exprimer les non-dits à partir du dicible. Les auteur.e.s doivent ainsi se poser la question de l'expression de ce qui, par essence, ne se laisse pas retranscrire, mais également celle de la réception du récit. La littérature étant faite pour être lue, le message doit être signifié et reçu par les lecteur.ice.s. Un dialogue tacite est donc naturellement enclenché dans le processus créatif. Le message littéraire est double, il est à la fois le sujet de la fiction, et l'impression qu'il laisse aux receptrice.s. Les intentions de l'auteur.e et du texte sont toujours construites par les lecteur.ice.s, entre opérations herméneutiques et tentatives d'interprétation. Ceci implique la pluralité des significations du texte, réactualisé autant de fois qu'il est reçu. Pour contrer l'impossibilité du récit indicible – entreprise dont l'aspect contradictoire laisse peu envisager sa réussite – les auteurs rusent, empruntent des chemins de traverse. Ils créent de nouvelles architectures littéraires, s'inspirent d'autres formes narratives, d'autres langages, font considérablement appel à l'imaginaire. L'inexprimable ne peut jamais être traité de front ; il traverse toujours des lieux inattendus, parasite des espaces déroutants. Son étude implique de tenter de débusquer les mouvements entre les différentes couches de sens au sein du langage.

Ce mouvement est avant tout semblable à celui de la *différance* derridienne, qui sera un des fils rouges de mon étude. Il s'agit d'un « dérèglement graphique [...] qui ne peut

fonctionner qu'à l'intérieur du système de l'écriture phonétique »¹¹. Ce manquement à l'orthographe, du fait de son silence, rejoint l'indicible. Il est question d'un réseau en mouvement, de mutations silencieuses. Selon Derrida, le *a* de la *différance* ne peut être exposée, car

[on] ne peut jamais exposer que ce qui à un certain moment peut devenir présent, manifeste, ce qui peut se montrer, se présenter comme un présent, un étant-présent dans sa vérité, vérité d'un présent ou présence d'un présent. Or si la *différance* est (je mets aussi le « est » sous rature) ce qui rend possible la présentation de l'étant-présent, elle ne se présente jamais comme telle. Elle ne se donne jamais au présent. À personne. Se réservant et ne s'exposant pas, elle excède en ce point précis et de manière réglée l'ordre de la vérité, sans pour autant se dissimuler, comme quelque chose, comme un étant mystérieux, dans l'occulte d'un non-savoir ou dans un trou dont les bordures seraient déterminables [...]¹².

Les mots-clefs (soulignés) de cette citation mettent en avant la volonté de saisir la présence, la vérité, à travers l'écriture. Or, c'est cette volonté en soi, les tentatives de parvenir à un référent absolu, signifiées par une économie de l'engrenage discursif et linguistique, qui est révélatrice de l'impossibilité de parvenir à démasquer la vérité dans l'instant présent. Le concept même de la *différance* est perçu à travers la structure de son explication. Le *a* est un indicible, et les mouvements qui les caractérisent tous deux sont similaires. Le dévoilement est toujours différé. Un va-et-vient perpétuel s'articule entre l'apparition et la disparition de la révélation, laissant entrevoir une impossibilité de s'exprimer au présent. En conséquence, l'indicible s'expose sous forme de traces du passé dans le présent. Le référent va toujours au-delà de l'écriture, en parler implique donc une mise en image de l'engrenage des tentatives de saisir l'étant-présent.

¹¹ Derrida, « La différence », pp. 4-5.

¹² Derrida, « La différence », p. 6 Termes non-soulignés dans le texte.

Le mouvement temporel est primordial. Nous verrons que les chronologies des trois œuvres du corpus sont constamment contrariées, elles ne suivent aucune logique traditionnelle : passé, présent et futur se conjuguent au même temps. Ces transgressions contaminent également les codes sociaux, incessamment réévalués, ainsi que l'espace du texte, dans des dialogues entre les genres littéraires et artistiques, les auteur.e.s et les lecteur.ice.s. Et, pour finir, mon analyse portera sur les corps des protagonistes, invariablement dédoublés et disloqués, signifiant la multiplicité de l'identité, les échanges entre vie réelle et double du sujet.

Le langage est, lui aussi, foncièrement lié à la *différance*, cette dernière s'inscrivant dans ce système de signes. Le déplacement du signe graphique, le *a* posé à la place du *e*, est une forme de transgression que nous retrouverons à plusieurs reprises, dans différentes structures. Elle soulève une interrogation subtile sur les normes, sur l'application robotique de règles imposées. Par ailleurs, le langage n'est pas seulement une écriture littérale ; il est musical, graphique, imagé, (auto)biographique, fantastique, surréaliste, figuratif. Les non-dits, les trous de mémoire et les absences font également partie du langage, ces incomplétudes en sont des signes, et sont intrinsèquement liées à l'indicible. Les genres littéraires et artistiques se côtoient et se répondent sans relâche, les auteur.e.s naviguent de l'un à l'autre, les assemblent, et tentent, à partir de ce collage, de composer une langue adéquate à leur récit. Finalement, mouvement et langage interagissent et se complètent : le mouvement s'exprime, le langage se meut. C'est leur discours entremêlé qui formera le fondement de cette étude.

Je me pencherai sur trois indicibles particuliers : l'indicible résultant d'une expérience traumatique, l'impossible expression des affects, l'inénarrable récit d'un soi marginalisé.

J'associerai ces trois cas à trois œuvres, respectivement *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec, *L'Écume des jours* de Boris Vian, et *Orlando* de Virginia Woolf.

Mon premier chapitre portera sur l'indicible en tant que conséquence d'un événement traumatique. J'analyserai *W ou le souvenir d'enfance* (1975) de Perec, ouvrage dans lequel l'auteur tente de livrer aux lecteur.ice.s les souvenirs de son enfance, profondément marquée par le génocide de la Seconde Guerre mondiale. Pourtant, il annonce très rapidement être dépourvu de ces souvenirs :

Cette absence de souvenirs m'a longtemps rassuré : sa sècheresse objective, son évidence apparente, son innocence, me protégeaient, mais de quoi me protégeaient-elles, sinon précisément de mon histoire vécue, de mon histoire réelle, de mon histoire à moi qui, on peut le supposer, n'était ni sèche, ni objective, ni apparemment évidente, ni évidemment innocente ?¹³

Dans cette œuvre, nous retrouvons le besoin d'occulter l'événement traumatique, de le nier, l'impossibilité de le décrire et, plus encore, de l'évoquer. En cela, il constitue un socle pertinent dans l'étude de l'indicible. Il s'agit d'un récit portant davantage sur les tentatives renouvelées – soldées par des échecs – de retrouver le noyau de sens de l'événement. L'indicible se situe dans la recherche d'un langage adéquat pour raconter ce qui dépasse l'entendement, ce qui ne se laisse pas imaginer, et cette démarche mène Perec à construire un ouvrage dont l'économie réside dans un dialogue entre fictions et autobiographie, et dans un dédoublement du protagoniste, ce dernier s'infiltrant dans chaque forme narrative sous différentes traces. En m'appuyant sur la *différance* et sur la théorie du trauma de Cathy Caruth, je tenterai de montrer que l'indicible traumatique résulte de cette fente entre le désir – ou le besoin – de raconter l'expérience

¹³ Perec, *W ou le souvenir d'enfance* (2017). p. 17.

incompréhensible afin de la dépasser ; et l'impossibilité d'une telle tâche, ce que transmet *W ou le souvenir d'enfance*.

Dans mon deuxième chapitre, je prendrai appui sur *L'Écume des jours* (1947) de Boris Vian, afin d'évoquer les problématiques liées à la représentation des affects¹⁴. Ce roman raconte les relations et expériences de six jeunes amis, vivant au rythme de morceaux de Jazz et évoluant dans un univers se transformant au gré de leurs ressentis. Au centre de l'histoire se trouve le couple Colin et Chloé, qui devra affronter l'arrivée funeste d'un « nénuphar » dans le poumon droit de la jeune femme. Alors que le récit prend ses racines dans une atmosphère fantasque et onirique, il s'achèvera sur une note apocalyptique, la mort de trois personnages, la déchéance physique et matérielle des trois autres, le rétrécissement et l'assombrissement de l'espace et du décor. La particularité de l'ouvrage réside dans la mise en image des sentiments. Ce ne sont pas les protagonistes qui les expriment, mais des instances extérieures. Il peut s'agir par exemple de parties spécifiques de leurs corps (« Ses yeux se mirent à pleurer sans bruit. »¹⁵), de la météo (« Les soleils entraient définitivement mal. [...] C'est probablement l'atmosphère qui devient corrosive. »¹⁶), ou encore de l'agencement de l'appartement (« La porte d'entrée lui paraissait plus étroite que d'habitude. Le tapis semblait plus terne et aminci »¹⁷). Cette structure illustre l'impossibilité de traduire l'unicité d'affects subjectifs à travers un lexique prétendument objectif. Dans *L'Écume des jours*, ce qui est indicible pour les

¹⁴ La représentation des ressentis des protagonistes de *L'Écume des jours* est telle que je préfère, pour les décrire, la notion d'« affect » à celle d'« émotion », selon la distinction qu'en fait Sianne Ngai dans son ouvrage *Ugly feelings*. Je développe ce choix au cours de mon deuxième chapitre.

¹⁵ Vian, *L'Écume des jours* (2009). p. 285.

¹⁶ Vian, p. 178.

¹⁷ Vian, p. 215.

personnages se déplace, s'incarne matériellement à travers des corps qui leur sont extérieurs. L'économie de l'ouvrage se manifeste dans un renversement des rapports de domination habituels, au sein d'une poétique mixte, combinant le langage à d'autres formes artistiques. Par exemple, je propose d'étudier l'œuvre en lien avec la syntaxe du jazz, la composition du mouvement du cubisme, ainsi que l'inversion carnavalesque de Mikhaïl Bakhtine¹⁸ et la philosophie des cyniques¹⁹. La plume de Vian est expérimentale, et ne respecte aucune règle grammaticale ou narrative, ce qui suggère l'inefficacité de la langue à traduire et transmettre des sensations.

Enfin, dans mon troisième chapitre, je me concentrerai sur le récit de soi, et plus particulièrement sur l'expression d'une forme d'existence marginalisée par la société. J'illustrerai mon propos avec le roman *Orlando* (1928) de Virginia Woolf : il s'agit de la biographie fictive du personnage éponyme, vivant l'étrange expérience de traverser les siècles (son histoire se déroulant sur trois cents ans) et les genres (jeune homme au début du récit, iel²⁰ devient subitement femme par la suite). Le personnage, manifestement extraordinaire, entre en conflit avec les mœurs d'une société normative et hétérosexuelle²¹. Par le biais de la mise en scène d'une identité défiant les conventions, Virginia Woolf teste les limites du langage et le met à l'épreuve. Ici, le récit de soi est indicible de deux manières. Dans un premier temps, ce discours n'est pas autorisé par les lois sociales, et le sujet allant à l'encontre de celles-ci encoure le risque d'être châtié²².

¹⁸ Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance* (1996).

¹⁹ Diogene, *Vies et doctrines des philosophes illustres* (1999).

²⁰ Dans ce chapitre j'utiliserai ce pronom inclusif pour rendre compte de l'hybridité d'Orlando.

²¹ Je fais référence ici au contrat hétérosexuel théorisé par Monique Wittig dans *La pensée straight*.

²² Butler, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", *Theatre Journal* (1988).

D'autre part – et soulignons que ces deux faits sont liés – le lexique, de par ses limites, ne permet pas de raconter l'expérience marginale. Paul B. Preciado, philosophe féministe et transsexuel, fait le lien entre l'indicible inculqué par les carcans et les limites du récit de soi :

que signifie parler pour ceux à qui l'on a refusé l'accès à la raison et au savoir, pour nous qui avons été considérés comme malades mentaux ? Avec quelle voix pouvons-nous parler ? [...] Parler c'est inventer la langue de la traversée, projeter la voix dans un voyage interstellaire : traduire notre différence dans le langage de la norme ; tandis que nous continuons, en secret, à pratiquer un bla-bla-bla étrange que la loi ne comprend pas²³.

La réflexion de Woolf s'étend au-delà d'une remise en cause de la soi-disant objectivité du langage, la métamorphose sexuelle menant à une réflexion sur la littérature et le processus créatif en général : « La vie ? La littérature ? Utiliser l'une pour faire l'autre ? »²⁴ À travers la fiction (déguisée en biographie), l'auteure dévoile une pensée mêlant savoir et littérature dans une poétique hybride, suggérant une forme de permanence dans le mouvement. Je terminerai ainsi mon étude sur un parallèle entre pensée littéraire (particulièrement dans le champ de la littérature comparée) et pensée indicible : leur moteur réside toujours la tentative d'une mise en image textuelle.

Ce corpus, qui peut sembler disparate, présente l'avantage d'illustrer trois indicibles a priori distincts, et leur étude m'a permis de déterminer plusieurs constances dans leurs différences.

Avant tout, le principe même de l'indicible, qu'il soit lié à un traumatisme, aux affects ou au récit de soi, réside dans l'impossibilité de traduire, ou même de comprendre, un noyau

²³ Preciado, *Un appartement sur Uranus* (2019). pp. 23-24.

²⁴ Woolf, *Orlando* (2016). p. 276.

de sens. Le sujet concerné est dans l'incapacité de raconter une vérité qui lui est propre et qui lui échappe, soit parce qu'elle est insupportable à envisager, soit parce que le lexique est trop pauvre et la grammaire trop rigide. Dans les trois œuvres choisies, nous pouvons sentir la présence de l'auteur.e, sa recherche d'une langue adéquate au récit d'une expérience ou d'une existence singulière. Cette quête – parfois vaine – implique une remise en question des médiums de représentation, et découle sur une forme de déconstruction totale : les espaces, la chronologie, le genre (littéraire ou identitaire), la langue, l'être, chacune de ces instances est décortiquée et réinventée. Il est question d'un réel effondrement des frontières permettant, de ce fait, une tentative de dissolution des hiérarchies artistiques et sociales.

Les auteur.e.s transgressent les carcans littéraires, et la force de leurs écrits réside dans une forme de liberté créatrice. Entre néologismes, signes graphiques, répétitions et ironie, ils dévoilent des textes dont la structure est au diapason avec le contenu. Soulignons par ailleurs que c'est ce que préconise Wittgenstein pour émettre un discours juste : « La méthode de projection est la pensée du sens de la proposition. »²⁵ Le réalisme et l'imaginaire dialoguent en permanence dans un rapport de force équitable, remettant en cause une supposée supériorité du discours scientifique ou historique sur le discours fictif quant à la représentation du réel. Les systèmes de signes inventés par ces auteur.e.s provoquent des interactions permanentes, et dévoilent leur volonté de franchir des frontières arbitraires. Ce procédé suggère la nécessité d'exprimer la multiplicité de la

²⁵ Wittgenstein, p.41.

vérité, son mouvement immuable, à l'image de l'être. L'indicible ne peut être dépassé que par une composition hybride et mouvante.

Par ailleurs, la disparité des œuvres à l'étude est un atout dans la mesure où elle donne à étudier des thèmes différents : fictions, souvenirs, (auto)biographies. Bien que ces derniers n'aient pas les mêmes codes littéraires, les auteur.e.s les lient, les font fonctionner ensemble et brouillent les codes traditionnels. La fiction devient autobiographique, la biographie est fictive. Ces combinaisons poussent à réfléchir sur le champ littéraire : toute littérature est-elle expérimentale ? Les trois œuvres à l'étude semblent insinuer que derrière toute volonté créatrice, se trouve une réflexion sur l'écriture et le langage.

Tout en imaginant des histoires divertissantes, les trois auteurs de ce corpus écrivent sur l'acte même de (se) raconter. Si le mouvement est omniprésent, le langage changeant selon une multiplicité de critères (qui énonce le discours ? qui le reçoit ? à quelle époque ? dans quel contexte ? etc.), comment pouvons-nous le considérer fiable et supérieur à d'autres médiums de représentation ? De quelle(s) façon(s) utiliser l'écriture et la littérature pour transmettre un récit juste ? Perec, Vian et Woolf étudient ces problématiques et n'en donnent aucune réponse figée. Leur lecture amène à penser un indicible intangible, telle une substance de la langue. Le noyau est indicible ; raconter implique donc de créer un objet permettant de le contourner afin d'imaginer de nouvelles réalités.

Chacune de ces œuvres demande une double lecture, celle de la structure et celle du contenu, qu'il convient de faire dialoguer, car de leur architecture composite jaillit une pensée littéraire sur les usages du langage, et plus encore, sur la légitimité des notions de réel et de vérité.

I. *W ou le souvenir d'enfance* : une représentation du traumatisme²⁶

Georges Perec (1936 – 1982), était enfant lors de la Shoah et a perdu ses deux parents au cours de ce drame historique : son père est mort en 1940 au combat, et sa mère en 1943 dans le camp de concentration d'Auschwitz. Dans *W ou le souvenir d'enfance* (1975), il tente de raconter cette tragédie familiale et collective, de mettre des mots et des images sur sa jeunesse marquée par « l'Histoire avec sa grande H »²⁷. Pour ce faire, il réalise un ouvrage marqué par une forme de dualité. Celle-ci s'affirme dans la construction même du texte : les chapitres pairs constituent une tentative de l'auteur de reconstruire ses souvenirs d'enfance, il s'agit donc d'un récit à volonté autobiographique ; et les chapitres impairs relèvent de la fiction. Cette bipartition est d'autant plus marquante que la section « témoignage » est écrite en lettres romaines, et celles fictives sont rédigées en italique. En plus de cette séparation au niveau des chapitres – sur le plan du graphisme et celui du contenu – l'ouvrage est divisé en deux grandes parties. Le premier segment autobiographique concerne les souvenirs (absents) de l'enfance de Perec, le second narre son adolescence. La première partie fictive est l'histoire d'un naufrage, la seconde est le récit allégorique de l'île sportive de W. La singularité de l'œuvre de Perec, réside dans ce discours double, oscillant toujours entre autobiographie et fiction, deux formes de langage pourtant difficilement compatibles. Cette structure le différencie des autres auteurs de la

²⁶ Sujet initialement travaillé dans le cadre du séminaire LCO6004 : « Poétique – le trauma en héritage », dirigé par Barbara Agnese à l'Université de Montréal au cours de la session d'Automne 2017.

²⁷ Perec, p.17.

Shoah, qui vont davantage s'inscrire dans une lignée de témoignages « scientifiques », à l'image de Primo Levi avec *Si c'est un homme*.

Cette pluralité engendre plusieurs questionnements : quelle(s) voix énonce(nt) la vérité ? Faut-il envisager la fiction comme supplément de la vie de Perec, ou bien l'autobiographie comme supplément de la fiction ? Ces dualités mettent en avant la problématique de la représentation, et plus particulièrement dans ce cas, celle de la représentation de l'indicible résultant d'un événement traumatique. Pour le définir, je m'appuierai sur la théorie du trauma de Cathy Caruth, dont le point de départ est les théories freudiennes. Cependant, la théoricienne semble prendre pour acquis la *différance* derridienne et la déconstruction dans ses écrits. Il est important de ne pas perdre de vue les origines derridiennes des théories sur le trauma, et ce, d'autant plus dans le cas de l'indicible qui s'inscrit toujours dans un mouvement temporel, qui représente la non-arrivée en présence d'un référent stable et cohérent quant à l'événement traumatique. Face à l'impossibilité de retrouver l'origine du trauma, il s'agit constamment de parler autours de l'événement, de chercher sans relâche le noyau de sens qui manque à la compréhension du sujet. Ce procédé fait écho à la théorie de la *différance*, liée à la notion de traces et du mouvement de celles-ci, et questionnant également l'écriture dans sa forme la plus graphique. De cette façon, *W ou le souvenir d'enfance* apparaît comme un socle pertinent pour l'étude de l'indicible traumatique, ces questions étant au centre du récit.

Dans ce chapitre j'analyserai la représentation du trauma sous trois angles différents. Dans un premier temps, je me pencherai sur la perception non linéaire du temps à partir de la déconstruction de la chronologie et du retour du refoulé. Ensuite, je m'appuierai sur la notion de postmémoire de Marianne Hirsh afin d'appréhender la question de l'espace chez

Perec et du dédoublement de l'auteur. Finalement j'examinerai ce récit troué en abordant la fiction en tant que représentation de la réalité ainsi que le rôle de l'écriture.

A. Une perception non linéaire du temps

Un des éléments symptomatiques du trauma est la relation qu'entretient le traumatisé avec le temps. La chronologie est mise à mal, le présent n'étant plus et le passé s'imposant régulièrement sous des traces variées et variables. Afin de développer cette idée, je m'appuierai sur l'ouvrage de la théoricienne américaine Cathy Caruth, *Unclaimed experience*. Cette dernière analyse le vécu toujours différé expérimenté par le.la traumatisé.e. Dans une première sous-partie j'étudierai la déconstruction de la chronologie que l'on peut observer dans *W ou le souvenir d'enfance*, et j'analyserai ensuite de quelle(s) façon(s) elle permet un retour du refoulé.

1. Déconstruction de la chronologie

Perec annonce très tôt dans *W ou le souvenir d'enfance* qu'« [il n'a] pas de souvenirs d'enfance. »²⁸, et résume sa vie ainsi : « Jusqu'à ma douzième année à peu près, mon histoire tient en quelques lignes : j'ai perdu mon père à quatre ans, ma mère à six ; j'ai passé la guerre dans diverses pensions de Villard-de-Lans. En 1945, la sœur de mon père et son mari m'adoptèrent. »²⁹ D'entrée, les lecteur.ice.s font face à une contradiction. L'ouvrage a pour sous-titre *le souvenir d'enfance*, il est donc légitime de s'attendre à lire une autobiographie sur l'enfance de l'auteur, à l'image d'*Enfance, adolescence, jeunesse*

²⁸ Perec, p.17.

²⁹ Perec, p.17.

de Tolstoï. Or, nous sommes d'emblée prévenu.e.s : il s'agira d'un récit à trous, marqué par l'absence et la déformation du souvenir. Le titre est donc déceptif d'une part, énigmatique de l'autre : à quoi renvoie cette lettre W ? Le traitement du temps, ou plutôt la relation qu'entretient Perec avec celui-ci, répond à ces impressions : il est déceptif car les lecteur.ice.s demeurent dans l'ignorance, Perec ne parvenant jamais à vivre au présent, à raconter son passé ou à imaginer son futur, et ce, malgré diverses tentatives. Ainsi, j'avancerai que cette relation est une manifestation du trauma avant d'évoquer la théorie contrefactuelle, qui exprime avec justesse la fente entre un passé impossible à atteindre pour le sujet traumatisé, et un présent imaginaire dans lequel il s'échappe pour survivre à sa propre vérité. Ces deux aspects mettent en avant l'inaptitude du sujet à se concevoir dans une chronologie linéaire.

Dans cet ouvrage, le traitement de la temporalité fait écho à celui du mouvement du signifiant dans la *différance* derridienne : « nous avons affaire non pas à des horizons de présents modifiés – passés ou à venir – mais à un <passé> qui n'a jamais été présent et qui ne le sera jamais »³⁰. Il s'agit d'une temporalité subjective non égale au temps (qui lui, est objectif et correspond par exemple à l'heure indiquée sur une horloge), inscrite dans une forme de non-présence dans le présent. L'étude de Cathy Caruth sur le trauma mène à la même conclusion :

What causes trauma [...] is a shock that appears to work very much like a bodily threat but is in fact a break in the mind's experience of time. [...] The breach in the mind – the conscious awareness of the threat to life – is not caused by a pure quantity of stimulus, Freud suggests, but by « fright », the lack of preparedness to take a stimulus that comes too quickly. It is not simply, that is, the literal threatening of bodily life, but the fact that the threat is recognized as such by the mind *one moment*

³⁰ Derrida, « La différence », p.22.

too late. The shock of the mind's relation to the threat of death is thus not the direct experience of the death but precisely the missing of this experience, the fact that, not being experienced in time, it has not yet been fully known.³¹

Selon Caruth, le sujet traumatisé vit une faille entre son passé et son présent. L'événement survenant toujours trop tôt – non seulement parce que l'esprit n'est jamais préparé à subir un choc, mais également parce que ce dernier est conscientisé trop tard – les deux temporalités s'entremêlent, créant une rupture dans la conscience de l'être, concrétisée par la contrainte de répétition.

Dans l'optique d'étudier la temporalité du sujet traumatisé, la *différance* derridienne associée à la théorie de Cathy Caruth est particulièrement adéquate. Il convient d'explorer les rouages du récit, d'examiner chaque mot afin d'interroger le sens du sous-texte. Tout au long du roman, l'auteur interroge la chronologie de ses souvenirs d'enfance. Il remet en question de façon permanente l'ordre et la réalité de ceux-ci. En début de deuxième partie il écrit, en évoquant l'après-guerre :

Ce qui caractérise cette époque, c'est avant tout son absence de repères : les souvenirs sont des morceaux de vie arrachés au vide. Nulle amarre. Rien ne les ancre, rien ne les fixe. Presque rien ne les entérine. Nulle chronologie sinon celle que j'ai, au fil du temps, arbitrairement reconstituée : du temps passait. Il y avait des saisons. On faisait du ski ou les foins. Il n'y avait ni commencement ni fin. Il n'y avait plus de passé, et pendant très longtemps il n'y eut pas non plus d'avenir ; simplement ça durait.³²

Nous ne pouvons que faire le constat du morcèlement d'une temporalité incohérente et sans ancrage. Les souvenirs de Perec sont profondément empreints de manque d'information et de repères. Plus encore, étant dans l'incapacité de déterminer un point de

³¹ Caruth, pp. 61 – 62.

³² Perec, p.98.

départ ou une fin aux événements vécus, toute tentative de définir un ordre chronologique est erronée. Il évolue dans un cadre temporel dont le mot clef est l'absence.

Soulignons que cette notion est un des fondements du mouvement de la *différance*. Dans le but d'en élaborer le cheminement, Derrida

[part] donc, stratégiquement, du lieu et du temps où <nous> sommes, bien que [son] ouverture ne soit pas en dernière instance justifiable et que ce soit toujours à partir de la *différance* et de son <histoire> que nous pouvons prétendre savoir qui <nous> sommes, et ce que pourraient être les limites d'une <époque>.³³

De la même façon que Perec ne peut assembler logiquement ses souvenirs, la *différance* ne saurait s'inscrire au sein de règles précises et déterminantes. C'est justement l'absence d'origine et de présence qui en constitue le moteur :

Elle ne se donne jamais au présent. À personne. Se réservant et ne s'exposant pas, elle excède en ce point précis et de manière réglée l'ordre de la vérité, sans pour autant se dissimuler, comme quelque chose, comme un étant mystérieux, dans l'occulte d'un non-savoir ou dans un trou dont les bordures seraient déterminables [...].³⁴

Qu'il s'agisse des souvenirs de Perec, ou du mécanisme de la *différance*, les deux témoignent d'une « chronologie [...] arbitrairement reconstituée »³⁵, d'une connaissance perpétuellement différée et dissemblable. Perec ne peut que remettre à plus tard l'exposition de son savoir (qui relève davantage du non-savoir) du fait de son absence totale de repères. C'est cette dernière qui est responsable de sa quête de souvenir, qui est, à nouveau, moteur de la recherche d'ancrage.

Il est par ailleurs important de noter le présent hors d'atteinte et la contrainte de répétition que nous pouvons discerner à la lecture du roman, tous deux symptomatiques de la

³³ Derrida, « La *différance* », p. 7.

³⁴ Derrida, « La *différance* », p. 6.

³⁵ Perec, p. 98.

temporalité du trauma. Dans le passage ci-dessus, Perec insiste sur l'obscurité temporelle qu'il subit. La première phrase retranscrit avec justesse cette sensation et pourrait être autosuffisante, mais il poursuit comme s'il avait quelque chose à ajouter, pour finalement se contenter de réécrire ce qu'il a déjà dit. La répétition des termes « nulle », « rien », « il (n') y avait » met l'emphasis sur cette recherche de vocabulaire. La contrainte de répétition est intimement liée à l'obscurité temporelle : la recherche toujours différée de ses souvenirs mène à une écriture qui lui est semblable : instable, morcelée, réécrite, répétée. Les tentatives de transmettre du sens ne sont jamais validées. Ces échecs illustrent l'incapacité de l'auteur à parler de son enfance gravement perturbée. Et même le temps, censé assurer l'exactitude, lui échappe. Tout cela laisse un sentiment de non-aboutissement qui demeurera présent dans les autres sphères de l'œuvre, que nous verrons dans la suite de cette étude. Perec ne peut témoigner, et du fait de cette absence de souvenir, il lui devient également impossible pour lui de se projeter dans un futur.

Je me pencherai à présent sur le premier chapitre autobiographie de la seconde partie du récit. Perec relate son adolescence au moment de l'après-guerre. Force est de constater qu'il ne la connaît pas. Suite à l'échec narratif de cette période et, semble-t-il, pour combler les trous de ses souvenirs, il opère un glissement grammatical de l'imparfait vers le mode hypothétique qu'est le conditionnel contrefactuel :

Moi, j'aurais aimé aider ma mère à débarrasser la table de la cuisine après le dîner. Sur la table, il y aurait eu une toile cirée à petits carreaux bleus ; au-dessus de la table, il y aurait eu une suspension avec un abat-jour presque en forme d'assiette [...]. Puis je serais allé chercher mon cartable, j'aurais sorti mon livre, mes cahiers et mon plumier de bois, je les aurais posés sur la table et j'aurais fait mes devoirs.³⁶

³⁶ Perec, p.99.

Ce glissement met en image l'économie temporelle du récit. La contrefactualité est une théorie questionnant nos rapports avec les « mondes possibles ». Il s'agit d'« alternative[s] crédible[s] du monde réel. »³⁷, d'une « conjonction entre fiction, simulation et hypothèse »³⁸. Ces mondes possibles ont pour but de combler un manque, de palier une certaine incomplétude. La citation ci-dessus est un bon exemple de proposition contrefactuelle. Le narrateur ne parvient jamais à vivre dans le temps présent ; il se réfugie dans un présent imaginaire pour s'extirper de sa situation réelle qui ne lui convient pas, et qui ne répond ni à ses questions ni à ses attentes. Il y a donc un véritable souci relatif au manque. Afin de sublimer ses conditions de vie, il se love dans un imaginaire plus doux, plus beau. Conséquemment, il demeure cloîtré dans un présent qui ne fut, et ne sera jamais. Cette spéculation de la vie suggère une fente entre la vie actuelle et vécue et le double du sujet, un glissement de l'image littérale (le petit garçon qui a grandi comme orphelin de guerre), vers la figuration (l'enfant qui a vécu paisiblement avec ses parents). C'est dans ce glissement que se trouve l'origine d'un dédoublement sur lequel je reviendrai plus tard. Par ailleurs, cette citation – qui s'étire plus longuement encore dans le livre – témoigne de la contrainte de répétition que l'on retrouve tout au long du roman à travers les anecdotes relatées. Cette dernière s'inscrit à la fois dans la forme narrative de l'œuvre (Perc tenté de raconter son histoire à travers plusieurs discours, tels que l'autobiographie, et la figuration), et dans l'appréhension des événements vécus. De ce fait, il est important de noter que le mouvement du récit de *W ou le souvenir d'enfance*, au lieu d'être horizontal (ce qui est généralement le cas dans les autobiographies car elles suivent une chronologie

³⁷ Lavocat, *La théorie littéraire des mondes possibles* (2010). p.50.

³⁸ Lavocat, p.50.

allant d'un point A à un point B), est circulaire : symptomatiquement, Perec est contraint de revenir à une origine inconnue.

Un autre passage du livre met en lumière l'importance de ces mondes possibles pour l'auteur. Il s'agit d'un passage au cours duquel il évoque les premières lectures de son enfance, des fictions lui permettant de s'évader dans une histoire « solide » :

[...] et cent autres épisodes, pans entiers de l'histoire ou simples tournures de phrase dont il me semble, non seulement que je les ai toujours connus, mais plus encore, à la limite, qu'ils m'ont servis d'histoire : source de mémoire inépuisable, d'un ressassement, d'une certitude : les mots étaient à leur place, les livres racontaient des histoires ; on pouvait les suivre ; on pouvait relire, et, relisant, retrouver, magnifier par la certitude qu'on avait de les retrouver, l'impression qu'on avait d'abord éprouvée [...] : celle d'une connivence, ou plus encore, au-delà, celle d'une parenté enfin retrouvée.³⁹

Ces récits fictifs – mondes possibles – permettent à l'enfant d'envisager enfin une certaine stabilité jusqu'alors absente de sa vie. Il parvient à se projeter, et la littérature devient à la fois son passé, son présent, et son futur. Ici, la narration autobiographique est à nouveau interrompue par une projection irréaliste de soi, en raison de l'impossible retranscription d'une chronologie circulaire. Perec raconte le morcellement, une vie hachée qu'il espère parvenir à illustrer. Les mondes possibles mettent en image le discours de la représentation de l'indicible, tel qu'éprouvé par l'auteur.

Finalement, Georges Perec, étant dans l'impossibilité de retracer son passé et de se projeter dans le futur, fait le pari d'un monde possible, qui lui permettrait de s'évader et d'accepter une condition qui n'est, en fin de compte, pas la sienne. Il préfère nier son présent et en inventer un autre, celui qui aurait peut-être eu lieu si la guerre ne l'avait pas

³⁹ Perec, p.195.

concerné. Cependant, son passé ne se laisse pas oublier et revient de façon cyclique, dissimulé sous diverses formes.

2. La contrainte de répétition et le retour du refoulé

Dans l'œuvre de Perec, deux autres symptômes du trauma se laissent deviner : la contrainte de répétition, ainsi qu'un retour, toujours différé et indirect, du refoulé. Je vais tout d'abord mettre en relief cette contrainte de répétition, puis je me pencherai sur le retour du refoulé.

L'auteur explique clairement en décrivant une scène de son enfance, que la narration des événements suit une chronologie erronée: « Bien qu'elle soit chronologiquement impossible, puisque n'ayant pu se dérouler en plein hiver [...] c'est dans cette première et courte période que je m'obstine à placer la scène suivante [...]. »⁴⁰ Bien que ce soit illogique, et « en dépit du démenti qui lui a plus tard été apporté »⁴¹, Perec ne peut s'empêcher de répéter cette non-vérité. L'obstination dont il fait part, constitue une forme de répétition involontaire, une marque de l'événement traumatique : selon Cathy Caruth, « these repetitions are particularly striking because they seem not to be initiated by the individual's own acts but rather appear as the possession of some people by a sort of fate »⁴². Les actions répétées sont symptomatiques du trauma, et ce dernier prend entièrement possession du sujet. La notion de « fate » (« destin ») implique une forme de passivité de l'être, une dissociation entre lui-même et sa volonté. Suite à l'événement, le

⁴⁰ Perec, p.112.

⁴¹ Perec, p.112.

⁴² Caruth, p.2.

sujet n'est plus en mesure d'agir en pleine conscience : c'est le traumatisme refoulé qui parle et agit à sa place.

La répétition se manifeste à plusieurs niveaux. Dans un premier temps, la forme de l'œuvre annonce le renouvellement de la tentative de se raconter. Je développerai ce point dans une prochaine partie, néanmoins je tiens à le souligner ici. Il n'est pas anodin que se succèdent autobiographie, fictions, et allégories. L'auteur s'essaye à diverses méthodes, plusieurs modes discursifs, dans une même visée : raconter une origine perdue et innommable. Par ailleurs, Perec utilise des motifs de langage qui ont tendance à être largement réitérés, tels que l'usage du conditionnel, l'insistance permanente sur ses doutes quant à ses souvenirs, et la répétition du phonème W. Selon Jacques-Denis Bertharion, les actes répétés sont significatifs d'une angoisse, et sont en lien avec une perte de contrôle sur le langage : « L'angoisse serait ce moment où la parole a perdu son pouvoir de maîtrise du monde et se transforme en une répétition de tentatives vouées à l'échec pour le saisir. »⁴³ À la lecture de *W ou le souvenir d'enfance*, cette angoisse, intimement liée à la question de la répétition, se laisse deviner, et participe de surcroît à l'économie du récit. Perec tente sans relâche de (se) raconter, de mettre des mots sur des souvenirs dont il est incertain, sans jamais y parvenir. Les répétitions mettent en avant l'absence de souvenirs de l'auteur (on peut parfois avoir la sensation qu'il écrit beaucoup pour exprimer peu), et, en même temps, témoignent de l'angoisse du vide, d'une forme de non-aboutissement. Ainsi, l'auteur tente de rendre présente l'origine du trauma, ou du moins, de s'en approcher. Pour ce faire, il décrit plusieurs événements qui sont des images. Leur véracité

⁴³ Bertharion, *Poétique de Georges Perec* (1998). p.8.

importe peu, ce qu'il faut percevoir est la tentative d'expliquer un référent absolu. Or, chaque nouvelle tentative se solde par un échec et s'éloigne toujours plus du sens totalisant désiré. De cette façon, un mouvement temporel floute les frontières entre passé, présent, et futur, mouvement initié par la contrainte de répétition ; et la langue fonctionne alors comme un jeu de traces. Je vais expliquer cette dernière idée en m'appuyant à nouveau sur le mouvement de la *différance*.

Étymologiquement, le terme « trauma » fait référence à une blessure physique, il n'a été récupéré par la psychanalyse qu'aux prémisses des théories freudiennes⁴⁴. Ce transfert de signification suggère un lien entre le corps et l'esprit, une forme d'interdépendance. Une anecdote relatée par Perec illustre cette idée : « j'ai été renversé par une luge ; je suis tombé en arrière et me suis cassé l'omoplate ; c'est un os qu'on ne peut plâtrer »⁴⁵. Tout d'abord, rien ne prouve cette information, car « ni [sa] tante ni [sa] cousine Ela n'ont gardé le souvenir de cette fracture ». Il est le seul à avoir en mémoire cet événement qu'il est incapable de situer chronologiquement. Bien que du côté des lecteur.ice.s il soit impossible de déterminer si cette anecdote est réelle ou non, à travers l'expression de ce « souvenir », Perec dépasse les frontières de l'autobiographie, pour évoquer de manière détournée, les séquelles de l'événement traumatique. Il y aurait ainsi un glissement entre la blessure psychique et la blessure physique. Celui-ci est symétrique à l'idée de la trace chez Derrida : elle est « ce qui fait que le mouvement de la signification n'est possible que si chaque élément dit « présent » [...] se rapporte à autre chose que lui-même, gardant en

⁴⁴ Costantino, Boychou et Platiau, *Du traumatisme aux voies thérapeutiques possibles* (2013). p.16.

⁴⁵ Perec, p.112.

lui la marque de l'élément passé et se laissant déjà creuser par la marque de son rapport à l'élément futur »⁴⁶. Si le trauma demeure indicible, il trouve toujours un moyen de se manifester sous forme de traces. L'événement est inexprimable, silencieux. Du fait de l'absence de référents, le survivant est contraint de parler autour du noyau, de graviter aux abords de l'événement historique sans parvenir à mettre le doigt dessus. L'expression n'est jamais directe, elle s'insère comme un simulacre de trace dans le présent. Ces traces sont des fenêtres de l'inconscient, des indices dissimulés qu'il faut parvenir à interpréter. Tel que le définit Derrida, « l'inconscient n'est pas [...] une présence à soi cachée, virtuelle, potentielle. Il se diffère, cela veut dire sans doute qu'il se tisse de différences et aussi qu'il envoie, qu'il délègue des représentants, des mandataires »⁴⁷. La fracture à l'omoplate peut fonctionner comme une sorte de somatisation du corps, mandataire du trauma vécu antérieurement. Au lieu de se pencher sur l'importance de son héritage traumatique, Perec se concentre sur un autre objet. Et c'est ce dernier qu'il relate pour exprimer de façon déviée le sujet originel et indicible qu'il est incapable de situer. Nous pouvons alors avancer que le sujet connaît un double trouble duquel découle l'impossible récit de soi : l'événement traumatique en lui-même, et l'incapacité à le localiser.

Comme c'est le cas pour la grande majorité de ses souvenirs, il ne connaît pas la date de sa blessure, et si lui sait (ou pense savoir) qu'elle a existé, les autres l'ignorent. Or, au sortir de la guerre, les juifs qui parvenaient à parler de l'horreur des camps ont été peu – ou mal – écouté. Il précise également que l'omoplate est un os ne pouvant être plâtré. Le

⁴⁶ Derrida, « La différance », p.13.

⁴⁷ Derrida, « La différance », p. 21.

traumatisme non plus ne peut l'être, la douleur est toujours présente et ne peut être réparée par un simple bandage.

L'expression que Perec utilise pour désigner cette blessure est porteuse de sens : il parle de « simulacre de membre fantôme »⁴⁸. Le simple terme de simulacre est significatif. Il sous-tend l'idée même de la trace et du faux-semblant, du glissement entre l'être et le non-être, le premier étant dissimulé sous le deuxième. Il suggère aussi une forme de dichotomie entre réalité et fiction, que j'étudierai plus tard dans ce chapitre et qui demeurera une notion importante tout au long de cette étude. De plus, dans le domaine de la médecine, un membre fantôme est un « membre que certains amputés ont la sensation de posséder encore, du fait de la persistance des circuits nerveux supérieurs »⁴⁹. C'est une blessure traumatique du corps qui se souvient de l'amputation et rappelle ce souvenir à la victime ne parvenant surmonter cette épreuve. À nouveau, il s'agit d'une trace, s'exprimant par la douleur et l'illusion d'un membre absent, du passé réactualisé au présent.

Dans le cas de Perec, son membre fantôme peut être interprété comme le fardeau de sa blessure psychique. Ce glissement du corporel au mental présente une façon déplacée de comprendre et de vivre le traumatisme antérieur. Ce procédé fait également écho à la création des « mondes possibles » mis en scène à l'aide du conditionnel contrefactuel, dont l'utilité est de transférer des absences pesantes du passé dans un présent hypothétique. Nous retrouvons la poétique circulaire de l'œuvre, toujours renouvelée : ce mouvement incessant ne peut s'empêcher de revenir compulsivement vers une origine inconnue. Finalement, il s'agit toujours de revivre un passé qui n'a jamais été vécu, de

⁴⁸ Perec, p.113.

⁴⁹ Larousse (Firme), *Le petit Larousse illustré* (2005). p. 453.

s'adapter dans un présent impossible à concevoir, contaminé par des traces d'un événement insurmontable.

La temporalité du sujet traumatisé est constamment perturbée par un passé qui n'a jamais été présent et qui, de ce fait, élimine la possibilité d'une chronologie linéaire.

B. L'espace : médium de la postmémoire

Si l'expression du trauma dans l'œuvre de Perec peut être appréhendée par le prisme de la temporalité, il ne faut pas délaisser sa perception de l'espace. Les lieux ont une importance considérable pour l'auteur, pas seulement dans *W ou le souvenir d'enfance*, mais dans la globalité de sa production littéraire. C'est le sujet de cette sous-partie que je traiterai en deux temps : tout d'abord je me pencherai sur la notion de « postmémoire » telle que définie par Marianne Hirsh, puis j'analyserai le dédoublement de l'auteur dont le corps devient également un espace traumatique.

1. La postmémoire et l'importance du lieu

En se penchant sur la biographie de Perec, on peut rapidement se rendre compte que le motif du lieu est très présent. Les œuvres *Tentatives d'épuisement d'un lieu parisien*, *Récits d'Ellis Island*, *La vie mode d'emploi*, et *Espèce d'espace* entre autres, ont toutes pour sujet l'étude d'un lieu décortiqué par l'auteur. Cette récurrence dénote une forme d'obsession pouvant être mise en parallèle avec la théorie de Marianne Hirsh, qui désigne la postmémoire comme étant

la relation que la « génération d'après » entretient avec le trauma culturel, collectif et personnel vécu par ceux qui l'ont précédée, il concerne ainsi des expériences dont

cette génération ne se « souvient » que par le biais d'histoires, d'images et de comportements parmi lesquels elle a grandi⁵⁰.

Afin de comprendre au mieux cette définition, il convient dans un premier temps de clarifier l'expression de « génération d'après ». Lorsqu'une génération subit un traumatisme collectif et personnel, elle n'est pas la seule à en endurer les conséquences. La problématique de la temporalité (le passé non vécu se réactualisant au présent dans des simulacres de traces) dépasse l'individu et parasite les générations futures. Ainsi, la postmémoire est une des conséquences du rappel traumatique, c'est une « structure générationnelle de transmission ancrée dans de multiples formes de médiation »⁵¹. Dans le cadre de *W ou le souvenir d'enfance*, la première génération est celle des parents de l'auteur, ce sont eux qui ont vécu la shoah, et qui y ont péri. Georges Perec, bien qu'étant enfant au moment du génocide, fait partie de la deuxième génération. Il n'a ni connu ni subi la guerre pendant qu'elle se déroulait, sa mère l'ayant envoyé suffisamment tôt en zone libre dans sa famille paternelle.

La deuxième génération présente des problématiques qui lui sont propres. Ceux qui en font partie n'ont aucune représentation directe de l'origine du trauma, et se retrouvent face au silence de la première génération, pour laquelle l'événement traumatique est indicible. Les sujets de la mémoire et de la transmission sont importants, et c'est à partir de cette génération que ces questions se posent. Sans transmission verbale de la part des premiers survivants, le trauma persiste, et est légué aux successeurs sous forme d'images, de souvenirs qui ne leur appartiennent pas. Ces derniers, victimes du déni de l'expérience

⁵⁰ Hirsch, « Postmémoire », *Témoigner. Entre histoire et mémoire* (2014). p.205.

⁵¹ Hirsch, p.2015.

traumatique de leurs prédécesseurs, subissent non seulement un retour du refoulé, mais également l'impossibilité de verbaliser ce non-événement (car ils ne l'ont pas vécu). Les images auxquelles ils ont donc recours sont des fictions, que nous pouvons mettre en lien avec la pensée de Caruth : la fiction (et donc la littérature) va au-delà de l'événement⁵². Ce qui dans sa théorie s'applique au niveau de l'individu, concerne ici la transmission générationnelle.

La définition de Marianne Hirsh est, au moins en partie, applicable au cas de l'auteur. La situation de Perec est complexe, car contrairement à d'autres survivants de sa génération qui ont eu malgré tout accès à quelques souvenirs de guerre, lui est entièrement dépourvu de transmission, qu'elle soit sous forme de récits ou d'images. Les seuls objets qu'il possède de sa jeunesse sont quelques malheureuses photographies⁵³ de ses parents qu'il tente, seul, d'interpréter. Cette incomplétude est symptomatique de la postmémoire. Il n'a pas de souvenirs, et son récit est fondé sur des trous conséquents qu'il ne peut combler du fait du silence qui l'entoure. Cependant, cet aspect est bien trop conséquent dans son cas. Qui pourrait lui transmettre ce qu'il ignore ? Ses parents disparus ? Ici, la postmémoire ne saurait trouver place dans les récits, elle prend donc chez l'auteur un chemin de traverse, et choisit les lieux comme substituts.

⁵² Cathy Caruth, pp. 4-9.

⁵³ L'interprétation des photographies que possède Perec de ses parents (chapitre VIII) peut être mise en lien avec le statut de la photographie dans l'œuvre de Sebald, notamment *Austerlitz*. En effet, cet auteur et photographe alimente en permanence ses textes de photos lui appartenant, sans visée artistique. Ce procédé amène à poser la question suivante : qui, du texte ou de l'image, encourage le mouvement artistique ? Perec et Sebald font tous deux partie de la deuxième génération de la Shoah et leurs œuvres interrogent le silence entourant l'événement. Il est intéressant de constater qu'ils accordent une importance particulière à l'image, qu'elle soit photographique ou littéraire.

Selon Annelise Schulte Nordholt, « Les lieux sont investis d'une aura, surdéterminés, ils deviennent une véritable obsession. Ils sont [...] les ancrages d'une postmémoire. »⁵⁴ Les lieux peuvent donc également représenter « L'expérience d'un univers disparu, qu'on n'a jamais connu, mais qui est pourtant intensément présent. »⁵⁵ Dans notre étude, c'est l'espace qui présente un intérêt pour l'analyse de la postmémoire. Je prendrai comme exemple le rapport qu'entretient Perec avec la rue Vilin. Il s'agit d'une rue du vingtième arrondissement de Paris, dans laquelle il vivait autrefois avec sa mère. Il y retourne pour la première fois en 1946, puis en 1961, mais « la rue n'évoqua en [lui] aucun souvenir précis, à peine la sensation d'une familiarité possible »⁵⁶. Pour l'auteur « c'est un lieu aussi lointain, aussi inaccessible que s'il se fût agi de la Pologne d'avant-guerre. Il ne peut s'y rapporter que sur le mode du traumatisme, c'est-à-dire du non-rapport, de l'amnésie, de l'absence. »⁵⁷ En effet, bien qu'il n'ait pas de souvenirs à proprement parler de ce lieu, Perec ne peut s'empêcher d'y être attaché, de le considérer comme un lieu de création (il y tourne par exemple une scène de film) et d'y retourner continuellement. Le vocabulaire qu'il utilise dans ce passage est symbolique de cette absence de souvenirs : « je crois me rappeler », « je croyais, à tort », « il me semble que », etc. Il n'a aucune certitude, et semble, à nouveau, s'accrocher à de faux souvenirs.

Par ailleurs, ce lieu est également symptomatique d'une certaine compulsion de répétition : « Depuis 1969, je vais une fois par an rue Vilin dans le cadre d'un livre en cours, pour

⁵⁴ Schulte Nordholt, « Perec, Modiano, Raczymow et les lieux comme ancrage de la postmémoire », *Témoignages de l'après-Auschwitz dans la littérature juive-française d'aujourd'hui : enfants de survivants et survivants-enfants* (2008). p.244.

⁵⁵ Schulte Nordholt, p.243.

⁵⁶ Perec, p.72.

⁵⁷ Schulte Nordholt, p.249.

l'instant intitulé *Les Lieux*, dans lequel j'essaie de décrire le devenir, pendant douze ans, de douze lieux parisiens auxquels, pour une raison ou pour une autre, je suis particulièrement attaché. »⁵⁸ La répétition témoignant du trauma, son retour obsessionnel dans cette rue – ainsi que dans les autres lieux concernés par son expérience – est représentatif de son appréhension de l'événement traumatique. Par ailleurs, le projet qu'il évoque dans cette citation n'a jamais abouti, Perec mit fin à l'expérience en 1976. Il avait toutefois considérablement avancé dans cette entreprise et déposait chaque description dans des enveloppes qu'il cachetait afin de ne jamais être influencé par ce qu'il avait précédemment écrit. Lors d'une entrevue datant du 22 mars 1976 pour l'émission *Chemins*, Perec dit en parlant de son travail qu'il s'agit d'un « travail dans le temps »⁵⁹, et que les enveloppes auraient été à terme des « bombes dans le temps [...] des sortes d'archives hétéroclites et quotidiennes »⁶⁰. Ce retour permanent rappelle le mouvement cyclique de la temporalité vécue par le sujet. L'abandon d'un projet créatif prenant place dans un espace lourd de sens dans l'expérience traumatique de l'auteur est également révélateur : l'approche du noyau de sens totalisant se solde toujours par un échec.

Il est intéressant de constater l'étroit lien qu'établit Perec entre le temps (qu'il ne parvient jamais à posséder, et dont il n'a pas de traces) et l'espace (qui, lui, est supposé demeurer). L'espace et les lieux deviennent chez lui les seuls vestiges de sa mémoire et il les manie dans l'espoir de mieux s'ancrer dans le réel. L'espace devient un moyen de figer le temps, de l'archiver.

⁵⁸ Perec, p.72.

⁵⁹ Héchinger, « Chemins » (1976). 00 : 18.

⁶⁰ Héchinger, 00 : 25.

Le terme d'archive est essentiel, il est au carrefour de la mémoire, de l'indice, de la preuve et du témoignage. Selon Derrida, l'archive est un emplacement, c'est l'endroit où les choses commencent et celui où s'exerce l'autorité. C'est à la fois le commencement et le commandement.⁶¹ Il s'agit de « la trace qui n'arrive pas à s'effacer, au-delà de l'alternative de la présence et de l'absence »⁶². Or, cette origine est toujours perdue d'avance, il est impossible d'y retourner. Du fait du besoin primordial de donner du sens à l'événement traumatisant, de lui octroyer une explication rationnelle, le sujet mystifie cette origine, cette archive. Elle devient à la fois nécessaire et inaccessible, et est finalement un ancrage de l'indicible. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, l'archive est à la fois inscrite en Perec, il s'agit du trauma refoulé ; et hors de lui, s'immisçant dans tous les lieux qu'il explore et exploite sans fin. Et c'est au travers de cet « en dehors », qu'il parvient finalement à s'exprimer un peu.

Par ailleurs, le retour constant rue Vilin, bien qu'elle soit « aujourd'hui aux trois quarts détruite »⁶³, renforce l'idée derridienne de la trace qui ne s'ancre ni dans la présence ni dans l'absence. Perec n'a pas de souvenirs précis de ce lieu, et malgré ce manque d'attachement concret et la destruction de la rue (nous retrouvons ici la thématique de l'absence), il ne peut qu'y revenir obsessionnellement, et perpétrer ce schéma répétitif. Ainsi, cette rue est une trace qui n'est ni dans la présence, ni dans l'absence. Elle fait partie du bagage postmémoriel de l'auteur, un vestige du trauma passé qui s'ancre / encre dans le présent. L'usage des deux sens d'ancrage / encrage n'est pas anodin, l'écriture jouant également un rôle conséquent dans la dynamique de l'espace.

⁶¹ Derrida, *Mal d'archive* (2008). p.1.

⁶² Derrida, « Pour l'amour de Lacan », *Lacan avec les philosophes* (1991). p.400.

⁶³ Perec, p.71.

Pour en revenir à son projet « Lieux », Perec dit attendre trois choses des lieux choisis : qu'ils changent, qu'ils le changent, et qu'ils changent son écriture.⁶⁴ Dans la partie qui suit j'analyserai l'écriture et le dédoublement de l'auteur en tant qu'espaces traumatiques.

2. Poétique de la trace

Perec attend des lieux qu'ils le changent et changent son écriture, et ils y parviennent. Ces endroits qui ont connu l'indicible, mais qui ont été détruits, sont la source de l'écriture de l'auteur. Le lieu d'origine (la rue Vilin) ayant été détruit, l'écriture peut constituer une nouvelle approche de l'espace pour Perec. Cet espace serait à la fois encrage et ancrage, écrit et spatial⁶⁵. Pour lui, « l'indicible n'est pas tapi dans l'écriture, il est ce qui l'a bien avant déclenchée »⁶⁶. Il suggère ainsi une corrélation importante entre ces deux sujets. Il les lie, et dans sa façon d'écrire nous décelons des aspects de la postmémoire. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, l'écriture est davantage un espace accueillant l'indicible, qu'un lieu de savoir et de connaissances réelles.

Avant de commencer une étude de l'écriture en tant qu'espace dans cet ouvrage, il est nécessaire d'en rappeler la structure : une construction double avec alternance de chapitres fictifs et autobiographiques. Celle-ci amène déjà à penser une forme de scission, de rupture entre deux entités, un dédoublement que nous retrouverons dans l'identité même de Perec.

L'indicible se dévoile davantage dans la forme que prend le langage que dans son contenu. De la même façon que la postmémoire se dévoile à travers les lieux, le trauma ruse et

⁶⁴ Héchinger, 01 : 27.

⁶⁵ Nurdholt, p.245.

⁶⁶ Perec, p.63.

trouve des moyens détournés pour être entendu. Perec écrit par nécessité, par compulsion, il ne parvient jamais à retranscrire ses souvenirs, tente toujours de trouver de nouveaux mots en vain, et a conscience de cet échec :

Désormais, les souvenirs existent, fugaces ou tenaces, futiles ou pesants, mais rien ne les rassemble. Ils sont comme cette écriture non liée, faite de lettres isolées incapables de se souder entre elles pour former un mot, qui fut la mienne jusqu'à l'âge de dix-sept ou dix-huit ans, ou comme ces dessins dissociés, disloqués, dont les éléments épars ne parvenaient jamais à se relier les uns aux autres [...].⁶⁷

En comparant son écriture à ses souvenirs, Perec met en avant le morcèlement et l'absence de fiabilité qu'elle renvoie. Il peine à écrire et ne peut jamais faire confiance à ces signes qui ne peuvent illustrer ce qu'il ressent :

je ne retrouverai jamais, dans mon ressassement même, que l'ultime reflet d'une parole, absente à l'écriture, le scandale de leur silence et de mon silence : je n'écris pas pour dire que je ne dirai rien, je n'écris pas pour dire que je n'ai rien à dire. J'écris : j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leur corps ; j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que leur trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie⁶⁸.

Pour l'auteur, l'écriture n'est qu'un médium au service de la mémoire et de l'affirmation de soi, la preuve de son ancrage dans le monde et dans l'histoire. C'est un espace qui se veut libérateur mais qui n'est pas utile à l'avancée du récit. Il est, comme les lieux géographiques, un espace d'expression du trauma, une de ses traces, et de cette manière, il ne peut en dévoiler directement l'origine. Le trauma triche en permanence, et lorsque l'information n'est pas reçue par l'esprit, le corps s'en dissocie pour la communiquer.

⁶⁷ Perec, p.97.

⁶⁸ Perec, p.63.

Ainsi, le corps devient un espace pouvant exprimer le trauma plus aisément que les mots, bien que ce soit à nouveau sous forme de déviation. Un exemple de cette dissociation et de cette trace du trauma, est une cicatrice témoignant d'une agression que subit Perec adolescent, alors qu'il est en vacances au ski avec sa tante : « La cicatrice qui résultat de cette agression est encore aujourd'hui parfaitement marquée. Pour des raisons mal élucidées, cette cicatrice semble avoir eu pour moi une importance capitale : elle est devenue une marque personnelle, un signe distinctif [...] »⁶⁹. » Il est intéressant de noter qu'étymologiquement, le terme « traumatisme » renvoie à une blessure physique. Cette cicatrice – marque indélébile sur son visage – est une trace différée de son inconscient. Au lieu de se pencher sur l'importance de son héritage traumatique – qui ne s'effacera jamais non plus – il se concentre sur un autre objet. Il y a un glissement, et la cicatrice est le support de la mémoire, le lieu du souvenir, « elle est la trace (la marque), dans le présent, d'un événement passé ; elle en garde le souvenir vivant »⁷⁰. Non seulement la cicatrice est l'empreinte littérale de l'histoire sur le corps de l'enfant (puis, de l'adulte) mais elle est aussi la métaphorisation de la notion de trace.

Il s'agit à nouveau d'une ruse pour exprimer le trauma de manière détournée. *W ou le souvenir d'enfance* est marquant par sa poétique de la trace, de la ruse permanente, et le corps devient le lieu par excellence de transmission, il est le médium dans lequel l'inconscient pourra s'exprimer. Il perd sa simple qualité d'enveloppe corporelle pour prendre celle d'un représentant. D'après Derrida, l'inconscient n'est jamais présent, il

⁶⁹ Perec, p.145.

⁷⁰ Bertharion, p.225.

délègue à des représentants, et la trace n'est pas une présence mais un simulacre de présence⁷¹. Dans ce cas, la cicatrice est un masque, elle n'est pas seulement le vestige d'une blessure ancienne, elle est une métaphore, et son objectif est de participer à l'avancée de la compréhension de l'histoire. Comme je l'ai déjà mentionné, la *différance* est « ce qui fait que le mouvement de la signification n'est possible que si chaque élément dit « présent » [...] se rapporte à autre chose que lui-même, gardant en lui la marque de l'élément passé et se laissant déjà creuser par la marque de son rapport à l'élément futur »⁷². L'expression du trauma réside toujours un mouvement temporel, un engrenage de traces du passé dans le présent.

Le corps se dédouble, il se désolidarise du déni de l'auteur vis-à-vis de son passé, pour le pousser vers l'avant et lui donner des indices (des traces) de compréhension. Or, ce faisant, il retarde à nouveau le dévoilement. Le corps est l'espace traumatique par excellence, il est le messenger, celui qui dit le trauma avec sa propre langue, de façon détournée et différée. Le corps est fractionné et le livre aussi, nous sommes toujours déjà dans le témoignage double. Finalement, l'histoire l'est également, le témoignage et la fiction étant entièrement liés et dépendants l'un de l'autre. Par exemple, le dédoublement de l'auteur est illustré dans le récit du naufrage, la première fiction de l'ouvrage. Celle-ci met en image l'absence, la recherche vaine de traces du passé dans le présent. L'auteur s'incarne dans un nouveau personnage – qui raconte par ailleurs à la première personne –, Gaspard Winckler, qui part à la recherche d'indices qui lui permettraient de retrouver un enfant ayant tout perdu et auquel il a emprunté le nom.

⁷¹ Derrida, « La différence », p. 21.

⁷² Derrida, « La différence », p. 21.

Finalement, les rapports qu'entretient Perec avec la temporalité et l'espace témoignent de l'économie du récit. Celle-ci est le moteur du projet littéraire, la somme des fonctions du langage dans le réseau textuel. Ici, le récit s'organise dans une économie de la ruse, l'écriture de Perec peut être qualifiée par ces détours constants illustrant l'impossibilité du discours traumatique. Il est toujours en quête de moyens différés pour raconter, et cet aspect est très important dans la partie que je vais aborder, portant sur les fictions du récit et le rôle de l'écriture.

C. Un récit fragmenté

W ou le souvenir d'enfance s'articule autour de l'absence. Contrairement à ce qu'annonce le titre, le récit autobiographique attendu est déceptif. Les souvenirs sont soit manquants, soit incertains ; dans tous les cas, les lecteur.ice.s lisent un récit troué, raconté par un narrateur non fiable. Je m'intéresserai ici à la dualité de l'ouvrage, permettant de combler – partiellement du moins – ces lacunes, les épisodes fictifs palliant l'échec autobiographique. Je me pencherai ensuite sur le rôle de l'écriture, ce qu'elle peut apporter, dans le cadre d'un ouvrage portant sur un passé traumatique.

1. Images et réalité

La particularité de *W ou le souvenir d'enfance* réside dans le fait que toutes les pistes soient sans cesse brouillées. La partie autobiographique ne remplit pas son contrat de lecture, stipulant que « la première personne se veut pleine et légitime »⁷³. Conséquemment, les lecteur.ice.s n'ont d'autre choix que de se rabattre sur les récits

⁷³ Lejeune, *Je est un autre* (1980). p.7.

imaginaires pour avoir un échantillon des informations promises. Perec décrit d'ailleurs son ouvrage en ces termes :

Il y a dans ce livre deux textes simplement alternés ; il pourrait presque sembler qu'ils n'ont rien en commun, mais ils sont pourtant inextricablement enchevêtrés, comme si aucun des deux ne pouvait exister seul, comme si de leur rencontre seule, de cette lumière lointaine qu'ils jettent l'un sur l'autre, pouvait se révéler ce qui n'est jamais tout à fait dit dans l'un, jamais tout à fait dit dans l'autre, mais seulement dans leur fragile intersection.⁷⁴

Nous pouvons ainsi légitimement attendre des trous autobiographiques qu'ils soient comblés à travers la fiction. Pour ce faire, il convient de se plonger dans le figuratif, et de tenter de déchiffrer ce qui est dit entre les lignes, de comprendre ce qui va au-delà de la pure création artistique.

Dans la première partie de l'ouvrage, la fiction est consacrée à la recherche d'un enfant ayant potentiellement survécu à un naufrage ; dans la seconde, elle porte sur l'idéal sportif de l'île de W et son organisation. Ce sont deux allégories dont les visées diffèrent : la première concerne les problématiques identitaires de Georges Perec, alors que la seconde a pour sujet l'horreur de la Shoah et le fonctionnement des camps de concentration. Avant tout, précisons qu'une allégorie est une « image identitaire dont le phore est appliqué au thème, non globalement comme dans la métaphore ou la comparaison figurative, mais élément par élément, ou du moins avec personnification »⁷⁵. Il est question d'un récit qui pointe constamment vers de nouvelles couches de sens à travers divers éléments de l'intrigue, afin d'en clarifier la symbolique.

⁷⁴ Perec, quatrième de couverture.

⁷⁵ Dupriez, *Gradus des procédés littéraires* (1997). p. 29.

L'allégorie du vide identitaire ouvre le livre, et correspond aux chapitres impairs I à XI. Il s'agit du récit de Gaspard Winckler, un déserteur contacté par un homme mystérieux lui révélant que l'identité qu'il a usurpée afin de se procurer de faux papiers, est celle d'un enfant sourd-muet, porté disparu lors d'un naufrage, et lui demandant de retrouver ce petit garçon. Cette histoire rappelle le sujet de la première partie autobiographique (chapitres pairs II à X). La relation entre la fiction et la réalité est forte, et la frontière entre les deux devient de plus en plus fine au fur et à mesure que le récit avance. D'un côté, Perec raconte sa petite enfance, dont il n'a plus de souvenirs, de l'autre Gaspard Winckler doit retrouver un petit garçon perdu, incapable d'entendre et de parler, épreuve qui bouleverse sa construction identitaire : « M'appelais-je encore Gaspard Winckler ? Ou devais-je aller le chercher à l'autre bout du monde ? »⁷⁶ Ici, l'allégorie est la mise en image de la sensation abstraite du vide, de l'absence de trace, et de manière plus globale, de la tâche que Perec se donne : partir à la recherche de l'enfant qu'il a été et l'aider à formuler « la violence du choc »⁷⁷ de l'événement traumatique, et qui face à celle-ci « n'[a] pas eu le temps de mettre une bouée individuelle »⁷⁸.

De la même façon que Perec cherche les traces de son passé à travers les rares photographies familiales, la notion d'archive est très importante dans la mission de son double fictif : alors qu'il cherche à savoir si l'enfant aurait pu tomber à l'eau lors de la catastrophe, on lui répond que « Même s'il avait été précipité à la mer, la mer l'aurait fracassé sur les rochers du récif et nous aurions retrouvé une trace, un indice, quelque

⁷⁶ Perec, p. 67.

⁷⁷ Perec, p.84.

⁷⁸ Perec, p.84.

chose de lui, du sang, une mèche de ses cheveux, un bonnet, une chaussure, n'importe quoi. »⁷⁹ Or, ce n'est pas le cas. Aucune trace de l'enfant. Cette volatilisation, conséquence du naufrage, induit une sensation d'absence, de gouffre insondable entre le passé et le présent.

La description du véritable Gaspard Winckler (l'enfant victime du naufrage) est troublante de correspondances avec celle que fait Perec de lui-même enfant. Le premier est devenu sourd-muet pendant la guerre, et selon les médecins, rien n'explique cette surdité. Elle serait liée à un trauma infantin « dont, malheureusement les tenants et les aboutissants [sont] encore inconnus, bien que l'enfant eût été montré à de nombreux psychiatres »⁸⁰. Dans l'espoir d'une guérison, sa mère entreprend un long voyage en bateau au cours duquel elle souhaite trouver « l'espace, la crique, l'horizon, la plage, la jetée où le miracle pourrait se produire »⁸¹. Soulignons qu'il n'est pas anodin que la mère fictive décède lors du naufrage, tandis que le sort vécu par l'enfant demeure inconnu : la mère de Perec n'a elle-même pas survécu à sa déportation à Auschwitz.

La construction de cette fiction coïncide à bien des égards aux questionnements identitaires ressentis par Perec qu'il ne parvient pas à exprimer directement dans son autobiographie. Le terme « construction » est à comprendre par rapport au contenu, mais également à la structure des récits. Non seulement les équivalences sont très nombreuses entre les évolutions des deux textes, mais ils se terminent aussi abruptement : nous quittons Gaspard Wickler (l'adulte) alors qu'il n'a pas trouvé l'enfant et se demande s'il devrait étendre ses recherches, et l'autobiographie prend fin lorsque la mère de Perec

⁷⁹ Perec, p. 85.

⁸⁰ Perec, p.40.

⁸¹ Perec, p.42.

(enfant) le dépose Gare de Lyon afin qu'il soit protégé en zone libre. Nous n'avons aucune information sur le trajet en train, ni sur les adieux avec sa mère. Les deux récits laissent les lecteur.ice.s sur leur « fin » : des deux côtés la promesse des retrouvailles avec l'enfant échoue.

Nous pouvons également identifier une métaphore travaillant au service de l'allégorie de l'enfance de Perec : le(s) personnage(s) de Gaspard Winckler. La métaphore est la mise en récit de la production d'un spectre, et souligne une fente entre savoir et non-savoir, vécu et non-vécu. Il s'agit à nouveau d'une forme de dédoublement (qui peut être mise en lien avec l'écriture au conditionnel contrefactuel) et d'un glissement de l'image littérale (Georges Perec enfant) à l'image figurative (Gaspard Winckler). De la fente entre le passé disparu et le présent qui tente de le raconter, découle la fabrication d'un double, d'un fantôme (idée d'autant plus marquée que nous ne savons jamais si l'enfant Gaspard Winckler est mort ou vivant), et ainsi d'une multiplicité des « je » narratifs. Selon Philippe Lejeune, il faut

défaire la cohérence et l'unité apparente des « je » autobiographiques les plus divers. [...] Déplier, déchiffrer, désarticuler. [...] Montrer les coulisses de la première personne – quel que soit le théâtre sur lequel elle se donne en spectacle : écriture littéraire, radio, cinéma, écriture au magnétophone⁸².

C'est ce que Perec met en œuvre dans *W ou le souvenir d'enfance*. Il examine toutes ces premières personnes, et les explore. Il parvient de cette façon à dire son souci identitaire. Par ailleurs, le recours à la troisième personne – au double – est une manière de (faire) réaliser sous forme de dédoublement, la dualité de la personne grammaticale : dire « je » semble plus naturel, mais est parfois moins simple que de dire « il ». L'indicible est plus

⁸² Lejeune, p.7.

à même de se révéler dans un récit de fiction et par le biais d'un double fictif, le glissement même créé par le double mettant en avant le caractère problématique d'un tel récit. Finalement, en tant que lecteur.ice, nous en apprenons davantage sur la situation émotionnelle de Perec grâce à cette fiction qu'à travers l'autobiographie, dans laquelle les rares indices qui nous sont présentés ne traitent jamais des émotions ou de la psychologie de l'enfant qu'il a été. Cette distance émotionnelle concerne également le drame culturel et familial : l'auteur ne dévoile jamais aucune pensée sur le génocide.

C'est dans la seconde allégorie qu'il se livre. Il y raconte l'histoire d'une société exclusivement centrée autour du Sport (avec un S majuscule) sur l'île de W. Tous les jours, les Athlètes doivent participer à des compétitions, et leur devise est « FORTIUS ALTIUS CITIUS »⁸³, expression latine signifiant « plus vite plus haut plus fort ». Il s'agit de la véritable devise olympique, et Perec mentionne le rénovateur des Jeux olympiques, Pierre de Coubertin. Ces deux éléments du réel introduits dans l'allégorie rappellent la corrélation essentielle entre fiction et réalité présente dans l'ouvrage, ainsi que le fait que l'allégorie soit une mise en forme indirecte d'une idée réelle afin de la rendre plus compréhensible. Cette figure de style, renvoie à la réalité, il ne s'agit pas d'un récit de fantaisie.

Plus nous avançons dans la lecture, plus le récit se noircit. Au premier abord, W apparaît bienveillante et c'est par des termes positifs qu'elle est décrite : « W est aujourd'hui un pays où le Sport est roi, une nation d'Athlètes où le Sport et la vie se confondent en un même magnifique effort. »⁸⁴ Mais lorsque Perec entre dans les détails de l'organisation de

⁸³ Perec, p.96.

⁸⁴ Perec, p.96.

l'île, le tableau s'alourdit, l'analogie avec les camps de concentration s'éclaircissant. Les Athlètes, par exemple, font largement penser aux Juifs. Ils n'ont pas de nom propre, mais des matricules officiels, tout comme les Juifs dans les camps. L'ordre hiérarchique est également primordial à W, et chaque catégorie a une fonction déterminée. Les entraîneurs / masseurs sont « ceux dont l'activité est liée non aux individus mais à leurs combats »⁸⁵ ; ils représentent les nazis, surveillent et gèrent les Athlètes qui n'ont aucun pouvoir. Les vieillards, les femmes et les enfants sont une sous-catégorie et vivent séparés des autres, dans la forteresse, bâtiment « presque sans fenêtres »⁸⁶. Les villages sont des « camps d'entraînement », ce qui n'est pas sans rappeler les « camps de travail ». Finalement, à W, le « struggle for life est [...] la loi »⁸⁷, « toute faute [...] entraîne [...] la disqualification »⁸⁸, la transgression des règles (qui changent en permanence) est nécessaire aux Athlètes pour survivre. L'énumération de toutes les correspondances serait longue, mais nous pouvons noter que vers la fin du récit, Perec révèle que la vie des jeunes Athlètes est « un destin innommable »⁸⁹.

Ainsi, à travers l'étude des deux allégories, nous pouvons conclure que la fiction permet à Perec de raconter et de mettre en image l'indicible (l'impossible récit de soi et de l'origine traumatique). Selon Jacques Rancière, il n'existe pas de sujet irréprésentable en soi, ou qui ne devrait pas être abordé. Ce qu'il faut travailler c'est la forme, il convient de faire des choix de représentation, et celle-ci ne passe pas nécessairement par un récit

⁸⁵ Perec, p.102.

⁸⁶ Perec, p.103.

⁸⁷ Perec, p.123.

⁸⁸ Perec, p.102.

⁸⁹ Perec, p.218.

historicisant, elle peut également s'articuler dans un récit fictionnel⁹⁰. Quant au sujet de la Shoah plus précisément, il exprime ceci :

Cette expérience extrême de l'inhumain ne connaît ni impossibilité de représentation ni langage propre. Il n'y a pas de langue propre du témoignage. [...] Et l'on pourrait dire, à la rigueur, que l'irreprésentable gît précisément [...] dans cette impossibilité pour une expérience de se dire dans sa langue propre.⁹¹

W ou le souvenir d'enfance illustre l'idée de l'impossibilité d'écrire le trauma dans sa langue propre. En effet, le fait que la forme narrative du témoignage ne puisse transmettre ses souvenirs et son trauma, qu'il soit nécessaire à Perec de passer par la fiction, correspond à l'idée de représentation de Rancière. Il lui faut utiliser un nouveau langage – dans son cas il se rabat sur un langage figuratif – pour véhiculer le trauma. La fiction devient en ce sens un médium de connaissance, contrairement à l'autobiographie qui est incertaine et peut finalement correspondre davantage à un récit fictionnel (surtout si on pense à l'usage du conditionnel contrefactuel et des mondes possibles). À nouveau, l'écriture de Perec se montre rusée. Cependant, le contenu des récits n'est pas le seul à s'aligner avec la pensée de Rancière, la forme même du livre en est représentative. Dans la dernière sous-partie, j'analyserai le rôle de l'écriture dans cet ouvrage, et plus particulièrement de l'écriture en tant que symbole et signe graphique.

2. Le rôle de l'écriture

W ou le souvenir d'enfance est une recherche sur le langage, une quête éternelle pour trouver un moyen d'expression ayant la capacité de raconter l'indicible, le manque omniprésent et la perte d'identité. Pour atteindre ce but, Perec emprunte plusieurs voies :

⁹⁰ Rancière, *Le destin des images* (2003). p.145.

⁹¹ Rancière, p.142.

l'autobiographie, la fiction, et le langage en tant que signe graphique. C'est ce dernier que je vais étudier en me référant à Michel Sirvent et son ouvrage *Georges Perec ou le dialogue des genres*⁹².

Tout d'abord, il convient de noter le dispositif « bi-graphique »⁹³ de l'objet livre : les parties fictives sont écrites en italique, et la partie autobiographique en lettres romaines. Perec instaure immédiatement une opposition figurative connotée entre les deux types de récit. Habituellement, l'écriture romaine domine, elle est une « écriture droite, verticale, franche, directe, autrement dit, transitive »⁹⁴, et s'inscrit en opposition à l'écriture en italique qui est, quant à elle, « penchée, inclinée, oblique, indirecte, autrement dit, détournée »⁹⁵, se veut davantage intimiste et rappelle l'écriture manuscrite. Chez Perec, il est étonnant de constater que ce graphisme, supposé ramener à quelque chose de plus intime, n'est pas utilisé pour dévoiler ses souvenirs, mais pour transmettre des fictions. Ce choix renforce l'idée selon laquelle Perec révèle et s'ouvre davantage à travers des images allégoriques, qu'en maniant un langage censé être autobiographique. La fiction possède alors une valeur plus personnelle.

Trois autres signes graphiques sont importants et illustrent le manque : le phonème « W »⁹⁶, la dédicace « *Pour E* »⁹⁷, et les trois points de suspension entre les deux parties du livre « (...) »⁹⁸. Selon Jacques Denis Bertharion, ils sont significatifs de la poétique

⁹² Sirvent, *Georges Perec ou le dialogue des genres* (2007).

⁹³ Sirvent, p.128.

⁹⁴ Sirvent, p.128.

⁹⁵ Sirvent, p.128.

⁹⁶ Perec, voir notamment : le titre de l'œuvre, le premier récit fictif (p. 13, p. 32), le deuxième récit fictif (p. 93).

⁹⁷ Perec, p.9.

⁹⁸ Perec, p.89.

perecquienne qui « est une forme de désarticulation, de dé-composition du mot, du signe linguistique, qu'accompagne tout développement discursif »⁹⁹, ce que je tenterai de démontrer en les analysant.

Premièrement, la lettre W, subtilement présente tout au long du / des récit(s), renvoie à l'idée de la répétition du trauma. Elle fait partie du titre de l'œuvre, du nom de famille du personnage principal de la première fiction (Gaspard Winckler), c'est le nom de l'île sportive, et la destination de Gaspard Winckler. Perec, sujet traumatisé, n'est pas en mesure de raconter le récit de son traumatisme, il est coincé dans une temporalité contrariée, subissant la répétition du symptôme. Le phonème W illustre cette contrainte et le fait que le trauma se présente toujours au sujet sous forme de traces différées.

Ensuite, la dédicace du livre est symbolique du passé perdu. Ce « *Pour E* » est très opaque, et incomplet dans sa forme. Selon Sirvent¹⁰⁰, le *E* peut être une référence intertextuelle, il renverrait au *E* absent de l'ouvrage *La disparition* écrit par Perec en 1969, une sorte d'exercice d'écriture consistant à produire un livre entier sans utiliser cette lettre. Nous pouvons interpréter cette dédicace comme étant le signe disparu, celui que les mots ne peuvent décrire. En ce sens, ce signe désigne l'indicible, il est le grand absent.

Finalement, l'exemple le plus poignant est certainement l'usage des points de suspension entre parenthèses situé entre les deux parties de l'ouvrage. Ce signe implique par essence une forme de non-dit. Lorsqu'il est utilisé, c'est habituellement dans le cadre d'une citation dont une partie est déduite. Ici, il est situé à un point stratégique et symbolique : il remplace un texte autobiographique. C'est le seul passage de l'ouvrage où l'ordre entre

⁹⁹ Bertharion, p.110.

¹⁰⁰ Sirvent p.138.

chapitres autobiographiques et fictifs n'est pas respecté, la première partie se termine sur la quête de Gaspard Winckler, et la seconde commence avec l'allégorie de l'île de W. De plus, les points de suspension sont inscrits en écriture romaine. Ils constituent donc un trou dans la narration, et de ce fait, le récit est suspendu, elliptique. Si l'on suit la logique narrative de l'autobiographie, cet espace vacant correspondrait au trajet en train effectué par Perec enfant. Le dernier chapitre autobiographique de la première partie raconte le moment où sa mère l'accompagne Gare de Lyon, qui est la dernière fois où il la voit, un instant de rupture. Puis, il raconte directement sa vie avec sa tante et ses cousins en zone libre, sans jamais plus reparler de sa mère et de cette séparation. Ainsi, la symbolique de ce signe est très significative dans la représentation du manque ressenti par l'auteur. Ajoutons que cette ellipse provoque un déséquilibre dans l'ouvrage : désormais, un chapitre de plus est consacré à la fiction, l'autobiographie est en déficit. Ce dérèglement amène à penser que Perec accorde davantage d'importance à la fiction, à l'imaginaire ; et il est vrai que l'imagination et la littérature occupent une place primordiale dans l'appréhension du savoir chez Perec. Cette affirmation est visible d'une part à travers la construction de l'ouvrage, et d'autre part via la description que fait l'auteur de ses lectures d'enfant.

Pour Perec la littérature et les fictions fonctionnent comme des sources de connaissances, plus fiables certainement que des récits (auto)biographiques, qui ont traditionnellement une valeur plus scientifique et auxquels nous accordons plus de crédit. Pour lui, qui est à la recherche du mode de représentation le plus adéquat pour parvenir à raconter son histoire, les fictions sont plus légitimes. Cependant, il est frappant de constater que le manque persiste, et la contrainte de répétition liée au trauma également.

W ou le souvenir d'enfance, illustre le blocage autobiographique de Perec. Les récits fictifs, bien que dévoilant davantage l'origine traumatique et ses conséquences, demeurent incomplets, ne nommant jamais directement le sujet évoqué (que ce dernier soit Perec ou la Shoah). Même au sein des livres qu'il lisait enfant (au nombre de trois), les carences subsistent : « il y avait pourtant quelque chose de frappant dans ces trois premiers livres, c'est précisément qu'ils étaient incomplets, qu'ils en impliquaient d'autres, absents et introuvables »¹⁰¹. Malgré ses voyages dans ces mondes possibles, dans lesquels il se nourrit et vit à travers d'autres histoires et se sert de celles-ci pour combler les trous de la sienne, les correspondances tiennent bon, et les livres qu'il ne cesse de relire (de la même façon qu'il retourne toujours rue Vilin) ont en commun une forme d'incomplétude représentative de l'économie du récit.

Finalement, l'écriture de Perec s'inscrit dans un paradoxe : il tente toujours d'expliquer le référent absolu, de trouver le sens totalisant. Mais c'est la figuration et l'image (j'entends par là une image littéraire) qui sont titulaires de l'économie du récit. Le contrat autobiographique est rompu dès le début, l'allégorie sert à pallier cette promesse déçue : elle doit expliquer le sens par des images visuelles, car le langage ne suffit pas. Ce blocage est « une crise de la vérité, marquée par un refus du « délire » mimétique, que révèle cette crise du signe qui inscrit l'écriture sur la voie de la « différence » sémiologique »¹⁰². En affirmant cela, Jacques-Denis Bertharion fait référence à Roland Barthes, selon lequel le « délire » est une forme d'inadéquation du langage et du réel¹⁰³, et à la théorie de la

¹⁰¹ Perec, p.195.

¹⁰² Bertharion, p.113.

¹⁰³ Barthes, *Leçon : leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France* (2005). p.22.

différance derridienne. Perec exprime ce manque de cohérence en ayant recours à des diversions pour se raconter, et l'usage des trois signes graphiques peut rappeler la *différance*. Ce néo-graphisme questionnant l'écriture, met en image un mouvement de jeu dans le système de la langue. À nouveau, tout cela sous-tend la méfiance de Perec à l'égard du langage. Le récit de soi doit se faire de façon détournée car les mots imbriqués ne sont pas à la hauteur du réel, ils sont bel et bien en inadéquation. L'écriture réaliste de Perec

exige la maîtrise de différents types de discours, littéraires et autres, et passe ainsi par l'emprunt et le pastiche. Cela pour aboutir, en fin de compte, non pas à une vérité mais à une fiction, un produit qui ouvre sur l'imaginaire [...]. Ainsi, à l'instar de *W ou le souvenir d'enfance*, où s'établit un va-et-vient continu du sens entre chapitres autobiographiques et épisodes d'un récit de fiction, la distinction entre réel et fiction, vrai et faux, monde et livre s'amenuise.¹⁰⁴

W ou le souvenir d'enfance exprime l'idée selon laquelle l'écriture réaliste seule n'est pas suffisante pour représenter le réel. Il est nécessaire de combiner plusieurs médiums afin de parvenir à une juste illustration.

¹⁰⁴ Sirvent, p.122.

II. *L'Écume des jours* : l'imagination comme vecteur de vérité

W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec peut servir d'introduction à l'idée selon laquelle, afin de surmonter un indicible, l'imagination peut délier la parole impossible, et laisser le trauma s'exprimer. L'auteur établit un lien étroit entre réalité et fiction, la première ayant nécessairement besoin de la seconde pour être justement représentée. Boris Vian (1920 – 1959) s'empare de cette idée-là et l'exploite jusqu'à écrire en avant-propos de *L'Écume des jours* (1947) : « l'histoire est entièrement vraie puisque je l'ai imaginée d'un bout à l'autre »¹⁰⁵. Si, dans mon premier chapitre, j'ai analysé une œuvre aux teintes majoritairement autobiographiques, le roman de Vian est un récit fictif sans ambiguïté au prime abord. Toutefois, bien que la question de la mise en image soit primordiale dans les deux œuvres, la poétique de son récit diffère de celle de Perec, notamment à travers les moyens qu'il met en place pour tenter de surmonter l'indicible. À la lecture des deux ouvrages, il est évident qu'ils décrivent des mondes radicalement différents. Si les narrations de *W ou le souvenir d'enfance* transgressent peu le cadre réaliste, l'univers de *L'Écume des jours* a de quoi dérouter les lecteur.ice.s : des nuages roses descendent du ciel pour accueillir des amoureux ; en jouant un air de piano on peut créer des cocktails inédits ; les chambres s'arrondissent en fonction de la chanson écoutée ; et autres éléments relevant du surnaturel et du réalisme magique.

¹⁰⁵ Vian, p.20.

Ce roman raconte l'histoire d'amour de Colin et Chloé, deux jeunes adultes d'une vingtaine d'années, qui voient leur bonheur compromis par la maladie de Chloé. Au cours de leur voyage de noces, un « nénuphar » commence à pousser dans le poumon droit de la jeune femme et la ronge de l'intérieur. Autour de cette histoire centrale, nous suivons les chemins de quatre de leurs amis, notamment l'un d'entre eux qui développe une addiction grandissante et destructrice pour Jean-Sol Partre (contrepèterie de Jean-Paul Sartre). Le résumé seul du roman indique la pluralité des sujets épineux : la maladie, l'addiction, la pauvreté, les relations amoureuses avec leurs hauts et leurs bas, le tout surplombé par l'idée de la mort. Avec *L'Écume des jours* comme support, je me pencherai sur l'indicible représentation des affects, qui nécessitent la figuration pour compenser les insuffisances d'une langue incapable de les exprimer.

Dans un premier temps j'étudierai l'univers onirique mis en place par l'auteur, à travers un décor ayant autant d'importance que les personnages, et des tropes permettant aux émotions des protagonistes d'être extériorisées. Ensuite, j'analyserai l'usage expérimental de la langue dont fait preuve Boris Vian dans ce roman : en jouant en permanence avec celle-ci et en explorant toutes ses possibilités, il en vient à créer une œuvre que je mettrai en parallèle avec le cubisme. Finalement, j'en arriverai à la critique de la société émise par l'auteur au moyen d'une inversion carnavalesque ; et pour ce faire, je prendrai appuie sur la philosophie des cyniques et la théorie de Mikhaïl Bakhtine.

A. Un univers 'pataphysique

L'Écume des jours est un roman à la frontière de plusieurs genres littéraires, il est impossible de le cantonner à un seul style. Il peut être caractérisé de roman d'amour,

absurde, fantastique, ou merveilleux. Cependant, de quelque façon que l'on qualifie l'œuvre, ce sont les affects des personnages qui dominent et orientent le récit, allant jusqu'à mettre en mouvement des objets inanimés, matérialiser la musique, ou encore accélérer le vieillissement des corps. Dans cette partie, j'analyserai les aspects fantastiques de ce livre, lui octroyant une dimension onirique, et à travers lesquels la question de l'indicible se pose nécessairement.

1. Un décor – personnage

Cette première partie portera sur le mouvement continu du décor du roman, évoluant toujours suivant les affects des personnages. Dans le cadre de cette étude, je préférerais la notion d'« affect » à celle d'« émotion » selon la distinction qu'en fait Sianne Ngai dans son ouvrage *Ugly feelings* :

The affect / emotion split originated in psychoanalysis for the practical purpose of distinguishing third-person from first-person representations of feeling, with “affect” designated feeling described from an observer’s (analyst’s) perspective, and “emotion” designating feeling that « belong » to the speaker or analysand’s “ I “.¹⁰⁶

Je démontrerai ici que les sentiments des personnages sont dépeints à travers des instances qui leur sont extérieures, ce qui renvoie à l'idée de « third-person representations of feelings ». Le terme « affect » me semble ainsi plus pertinent quant à la gestion de l'indicible présentée dans *L'Écume des jours*.

Afin d'étudier cette œuvre, il convient avant tout de présenter son cadre spatio-temporel et d'en souligner le réalisme. L'histoire se déroule en banlieue parisienne à l'époque de la libération, suite à la Seconde Guerre mondiale, et l'intrigue est contée de manière linéaire.

¹⁰⁶ Ngai, *Ugly feelings* (2005). p. 25.

Il y a donc une volonté de Boris Vian d'ancrer son récit dans une forme apparente de réel, bien que, comme nous le verrons, les normes de ce réel sont loin d'être identiques aux nôtres.

Le récit est empreint de réalisme magique, courant caractérisé par l'introduction d'éléments surnaturels dans un cadre réaliste, sans que cela ne soit commenté ou considéré comme invraisemblable par l'instance narrative, et ne perturbe les personnages. Selon Amaryll Chanady, la distinction entre le fantastique et le réalisme magique réside dans le lien entre le surnaturel et le réel : si le premier genre instaure une distance assez explicite pour être ressentie par les lecteur.ice.s, dans le réalisme magique « the mere act of explaining the supernatural would eliminate its position of equivalence with respect to our conventional view or reality »¹⁰⁷. Effectivement, dans *L'Écume des jours*, les éléments magiques ne sont jamais contestés, ils sont naturellement intégrés dans le récit. L'usage du réalisme magique n'est d'ailleurs pas sans lien avec l'indicible : l'introduction d'éléments fantastiques dans un univers réaliste questionne ses frontières et évoque ses restrictions. C'est une façon subversive de refuser un réel trop étriqué, incapable de représenter la multiplicité des subjectivités. Tout au long de mon argumentation je relèverai la présence de ces points caractéristiques du réalisme magique.

Ici, le décor fait partie intégrante de l'histoire ; il la vit, la ressent, en éprouve tous les hauts et les bas. L'appartement de Colin en est un très bon exemple. Au début du récit, Vian fait une description résolument ensoleillée et féérique de ce lieu :

Le couloir de la cuisine était clair, vitré des deux côtés, et un soleil brillait de chaque côté car Colin aimait la lumière. [...] Les jeux de soleil sur les robinets produisaient

¹⁰⁷ Chanady, *Magical realism and the Fantastic: resolved versus unresolved antinomy* (1985). p. 30.

des effets féériques. Les souris de la cuisine aimaient danser au son des chocs des rayons de soleil sur les robinets.¹⁰⁸

La dimension onirique de l'atmosphère du roman est évidente dans cette citation, elle est une partie intégrante de l'économie du récit. L'auteur octroie à toute chose, même la plus abstraite, une matérialité, tout devient palpable et chaque sens est associé à un autre. Les rayons du soleil ne sont pas seulement des sources de chaleur et de lumière, ils font de la musique. Ainsi, il y a toujours un mouvement de la réalité « ordinaire » (celle que nous nous représentons) vers sa mise en image fantastique, sans que ce ne soit jamais remis en cause par les protagonistes.

Tout laisse à penser que l'espace dans lequel évolueront les personnages est tout à fait dissociable du nôtre : deux soleils éclairent le couloir chez Colin, leurs rayons émettent des sons sur lesquels des souris dansent. Ces aspects, révélateurs de l'étrangeté du roman, sont très représentatifs du réalisme magique. Dans un monde ressemblant au nôtre, des éléments extraordinaires sont introduits sans que cela ne vienne perturber le récit. Mais ce qui est le plus marquant, et le plus important, c'est l'évolution de cet espace, qui se meut sans cesse. Il évolue au rythme des personnages, de leurs aventures, et plus particulièrement de leurs affects.

Dans son ouvrage précédemment cité *Ugly feelings*, Sianne Ngai décrypte l'esthétique des sentiments, quelle est leur fonction et de quelle(s) manière(s) ils peuvent être identifiés. Au centre de son étude se situe le mouvement entre subjectivité et objectivité : « The subjective – objective problematic [...] reflect the extent to which the subjective

¹⁰⁸ Vian, p.24.

dimension of feeling, in particular, in seeming to undercut its validity as an object of materialist inquiry, has posed difficulty for contemporary theorists. »¹⁰⁹ Selon elle, « feeling slips in and out of subjective boundaries »¹¹⁰. La frontière entre ce qui relève du subjectif et de l'objectif est floue et instable. Chez Boris Vian, le relais entre les sentiments des personnages (considérés comme relevant de leur subjectivité) et leur expression à travers des éléments de décor (des objets) déplace les limites construites entre les deux points de vue. Ainsi, non seulement se côtoient magie et réel dans un rapport horizontal, mais nous nous introduisons dans la conscience (voire l'inconscience) des personnages à travers les mouvements du décor, ce qui remet en question des catégories de jugement.

L'appartement de Colin ne demeure pas lumineux et attractif. À la fin du roman, « On ne pouvait plus entrer dans la salle à manger, le plafond rejoignait presque le plancher auquel il était réuni par des projections mi-végétales mi-minérales, qui se développaient dans l'obscurité humide. »¹¹¹ Cette description apocalyptique de l'appartement n'a plus rien à voir avec la première, ces lieux sont en totale opposition. Entre les deux, une série de mésaventures a eu lieu et le décor en a pâti autant que les personnages. Outre le fait de n'être pas figé et de ressentir de l'empathie et du désarroi, l'espace a toujours une longueur d'avance sur Colin et Chloé, il est doté d'un don de prémonition. Avant même que quiconque n'apprenne la maladie de Chloé (elle-même l'ignore), « la souris [...] suivait [Colin et Chloé] et s'arrêta dans le couloir. Elle voulait voir pourquoi les soleils n'entraient pas aussi bien que d'habitude, et les engueuler à l'occasion. »¹¹²

¹⁰⁹ Ngai, p. 24.

¹¹⁰ Ngai, p. 31.

¹¹¹ Vian, p.316.

¹¹² Vian, p.128.

Selon Jacques Bens, écrivain français membre de l'OuLiPo¹¹³, le monde de *L'Écume des jours* est « d'une cohérence extrême [...] mais ses lois, fondamentalement différentes des nôtres, ne nous sont pas toutes connues. »¹¹⁴ Il s'agit là d'un autre aspect constitutif du réalisme magique. Nous pourrions d'ailleurs penser que ces modifications spatiales illustrent simplement l'expression de sensations très subjectives et imaginaires, inhérentes à celui ou celle qui vit des changements personnels, mais tous les personnages extérieurs à l'histoire font le constat de ces changements et y réagissent d'une façon rationnelle et logique. Par exemple, au cours de la maladie de Chloé, juste avant la venue d'un médecin, Colin et elle écoutent un disque de Duke Ellington ayant pour effet d'arrondir les angles de leur chambre. Avant qu'il n'y entre, Colin explique au médecin que la chambre est ronde, ce à quoi ce dernier répond : « Toute ronde ? [...] Vous avez joué un disque d'Ellington alors ? »¹¹⁵ Et, à la fin de la visite, il insiste : « cette pièce sphérique a quelque chose de déprimant. Essayez de passer Slap Happy, ça la fera probablement revenir en place »¹¹⁶.

L'usage du réalisme magique dans *L'Écume des jours* n'est pas éloigné de la pratique de la 'pataphysique chez Vian. C'est Alfred Jarry qui a le premier défini cette science : « La pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité. »¹¹⁷ Cette définition, qui

¹¹³ Il s'agit de « L'Ouvroir de littérature potentielle », créé par un groupe de mathématiciens et de littéraires se réunissant pour réfléchir à l'écriture sous contraintes, et la pratiquer. Les membres les plus célèbres sont Georges Perec, Italo Calvino et Raymond Queneau, auquel nous devons la définition suivante de l'oulipe : « un rat qui construit lui-même le labyrinthe dont il se propose de sortir » (*Abrégé de littérature potentielle* (2002), p.6)

¹¹⁴ Bens, Un Langage-Univers, *L'Écume des jours* (1979). p.176.

¹¹⁵ Vian, p.181.

¹¹⁶ Vian, p. 184.

¹¹⁷ Jarry, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, Pataphysicien* (2005). p. 3.

peut sembler opaque, est éclairée par Boris Vian lors d'un entretien radiophonique datant du 25 mai 1959 :

Un des principes fondamentaux de la 'pataphysique est [...] celui de l'équivalence des contraires. C'est peut-être ce qui explique ce refus que nous manifestons de ce qui est sérieux et de ce qui ne l'est pas, puisque pour nous c'est exactement la même chose. C'est 'pataphysique, qu'on le veuille ou qu'on ne le veuille pas [...]. Si vous voulez [...] un autre principe, c'est l'intérêt que portent les 'pataphysiciens à l'exception plutôt qu'au cas général [...], l'exception exceptionnelle seule ayant un intérêt.¹¹⁸

Ce qu'il faut comprendre, c'est l'importance du particulier sur le général. Les 'pataphysiciens remettent en cause l'immodestie des scientifiques qui prétendent ériger des lois universelles. Pour ce faire, ils vont repousser les limites du réel, bâties arbitrairement, pour accorder la primauté à son contraire : l'imaginaire. En effet, l'explication de la 'pataphysique par Vian permet de comprendre la force de l'authenticité et de l'imaginaire dans cette forme d'écriture. Il s'agit de deux aspects majeurs de ce roman. Dans sa préface, l'auteur l'exprime ainsi :

l'histoire est entièrement vraie, puisque je l'ai imaginée d'un bout à l'autre. Sa réalisation matérielle proprement dite consiste essentiellement en une projection de la réalité, en atmosphère braise et chauffée, sur un plan de référence irrégulièrement ondulée et présentant de la distorsion¹¹⁹.

L'économie du récit repose principalement sur cette volonté d'aller toujours plus loin que le réel, de franchir des frontières établies pour envisager de nouvelles façons de concevoir le monde. Finalement, dans ce récit, « Les gens ne changent pas. Ce sont les choses qui changent. »¹²⁰ Il est également intéressant de relever l'orthographe même du terme « 'pataphysique » qui marque en elle-même une forme de contestation du réel avec

¹¹⁸ Bernard, Les grandes revues littéraires (1956).

¹¹⁹ Vian, p. 20.

¹²⁰ Vian, p.287.

l'apostrophe placée sans raison avant le mot, défiant toutes les lois de l'orthographe française. Cette écriture peut rappeler la *différance* derridienne.

L'univers fantastique offert aux lecteur.ice.s découle également des tropes présentes tout au long de l'histoire, et qui pourvoient une dimension onirique au récit.

2. Les tropes pour exprimer l'inconcevable

Toute la première moitié du récit de *L'Écume des jours* est imprégnée d'une atmosphère chimérique. Les personnages sont heureux, tombent amoureux, voient leurs amis, ont des passions et vivent au rythme des musiques de jazz qui encadrent l'histoire. Mais tout ne demeure pas optimiste, car, comme le dit Wittgenstein, « [le] monde de l'homme heureux est un autre que celui de l'homme malheureux »¹²¹.

Plus nous avançons dans l'histoire, plus l'univers du roman devient étriqué, jusqu'à s'effondrer entièrement. Suite à l'enterrement de Chloé qui a succombé à la maladie, la souris qui vivait dans l'appartement de Colin s'enfuit, et « derrière elle, d'un coup, le plafond rejoignit le plancher et de longs vermicules de matière inerte jaillirent en se tordant lentement par les interstices de la suture »¹²². Le point de non-retour qui détruit l'ambiance euphorique amenée par le réalisme magique et qui transforme le récit en tragédie, est l'arrivée du « nénuphar » dans le poumon droit de Chloé. À partir cet instant de rupture, tous les personnages vont se retrouver dans une spirale infernale, un

¹²¹ Wittgenstein, p.110. Selon le philosophe, chaque individu constitue son propre monde : « Je suis mon monde. » (p.93). Cette proposition suggère une préséance du fait subjectif sur le fait objectif. De ce fait, le monde est une construction subjective, ce qui justifie qu'il se transforme au gré de nos bouleversements personnels.

¹²² Vian, p. 332.

enchaînement de malheurs sans autre issue que la mort. Chloé ne parvient pas à guérir et son état ne fait qu'empirer ; Colin perd tout son argent en essayant de la sauver et doit se résoudre pour la première fois de sa vie à affronter le terrible monde du travail ; Nicolas vieillit à vue d'œil à force d'angoisse ; Chick dépérit à petit feu dans son addiction à Jean-Sol Partre ; et Alise meurt dans un incendie après avoir tué ce dernier ainsi que tous les libraires ayant abusé de son amour. Chez Boris Vian, le traitement des affects, positifs ou négatifs, s'effectue toujours par le biais de la figuration, qu'il s'agisse de métaphore, d'allégorie, ou autre trope.

La définition de la métaphore selon l'ouvrage *Vocabulaire du commentaire de texte* est très pertinente quant à l'économie du récit de *L'Écume des jours*, et est liée à la gestion des indicibles :

La métaphore révèle la face cachée du monde en soulignant des analogies profondes entre les êtres et les choses. Très expressive, elle permet de donner corps à des idées et de traduire visuellement des sensations et des sentiments. Procédé inépuisable d'enrichissement de la langue, elle s'accompagne d'effets poétiques et dramatiques qui éveillent chez le lecteur des émotions profondes.¹²³

Nous pouvons élargir cette explication au procédé figuratif en général : il est toujours question de médiation. Étant dans l'incapacité de décrire « objectivement » un affect, c'est une forme figurative qui prendra le relais. Pareillement au récit traumatique, l'expression des sentiments nécessite d'allier une langue littérale à un langage imagé, dans un constant mouvement de transfert. J'ajouterai que cette notion de transfert ne concerne pas uniquement le dialogue entre le ressenti innommable et sa matérialisation à travers la figuration, il est également question du dialogue entre le récit et les lecteur.ice.s, qui

¹²³ Amon et Bomati, *Vocabulaire pour la dissertation* (1993). p.156.

profiteront de cette objectification pour s'identifier aux personnages et les comprendre. En effet, si l'indicible concerne en premier lieu un / des protagoniste(s) en particulier étant dans l'incapacité de traduire des ressentis, en littérature la question de la réception du récit est primordiale. Il y a ainsi une double difficulté représentative : comment retranscrire ce qui ne peut être dit par les personnages ? Comment transmettre ce sujet inexprimable et inexprimé aux lecteur.ice.s ?

Dans cette sous-partie je me concentrerai principalement sur deux thèmes : l'addiction littéraire de Chick, et le « nénuphar » de Chloé.

Chick est le meilleur ami de Colin. Il est ingénieur, gagne difficilement sa vie, et dépense la totalité de son maigre salaire pour obtenir tout ce que fait Partre : « Ça me coûte très cher, mais je ne peux pas m'en passer, dit-il. J'ai besoin de Partre. Il me *faut* tout ce qu'il a fait. »¹²⁴ Toute son attitude face à Jean-Sol Partre est une allégorie imageant l'addiction à la drogue. Un des passages très frappant de sa descente aux enfers est le chapitre LIV, écrit au discours indirect libre. Les lecteur.ice.s sont dans la tête de Chick qui ne parvient plus à raisonner logiquement. Dans ce passage, nous apprenons que le jeune homme vient de quitter Alise car il n'est pas en mesure de lui offrir une vie digne d'elle et de l'épouser. Il a dilapidé son argent, et continue pourtant à acheter du Partre plutôt que de payer ses impôts. Il semble avoir désormais perdu toute forme de lucidité, a besoin de consommer toujours plus de Partre sans parvenir à la satisfaction et à l'enthousiasme qu'il présentait au début du roman. Il est tellement prisonnier de son addiction qu'il commence à halluciner :

¹²⁴ Vian, p. 292 En italique dans le texte.

Chick souleva le couvercle de son pick-up à deux plateaux et mit deux disques différents de Jean-Sol Partre. Il voulait les écouter tous les deux en même temps pour faire jaillir des idées nouvelles du choc des deux idées anciennes. Il se plaça à égale distance des deux haut-parleurs afin que sa tête fût juste à l'endroit où ce choc aurait lieu, et conservât, automatiquement, les résultats de l'impact. [...] De sa place, il regardait par la fenêtre et constata que des fumées s'élevaient çà et là, sur les toits, en grosses volutes bleues, colorées de rouge par-dessous, comme des fumées de papier. Il voyait machinalement le rouge gagner le bleu et les mots s'entrechoquaient avec de grandes lueurs, ouvrant à sa fatigue un champ de repos doux, comme de la mousse au mois de mai.

Avant d'analyser la représentation de l'addiction, notons que l'univers relevant du réalisme magique peut indiquer une transformation des codes de la métaphore. Selon son usage habituel, elle nomme explicitement l'analogie entre l'objet comparé et son image figurative. Or, nous pouvons supposer ici que le mouvement de la réalité vers l'onirisme contamine également les tropes. De ce fait, au lieu d'être explicite, la métaphore se fond dans le décor, devient implicite, et les livres de Sartre sont alors transposés en disques de Partre. Ainsi, au-delà d'une allégorie, nous pouvons identifier une réelle remise en question du langage, allant jusqu'à renverser les usages figuratifs.

Quant à la symbolique de l'allégorie, il est possible d'en tirer plusieurs interprétations. Tout d'abord, comme dans le cas de *W ou le souvenir d'enfance*, la figure de style permet d'aborder un sujet délicat sous un nouvel angle afin d'en renouveler la signification. Ici, l'attitude qu'a Chick envers Jean-Sol Partre est digne de celle que pourrait avoir un toxicomane envers la drogue. Il ressent toujours le besoin de consommer (« J'ai besoin de Partre »¹²⁵), quitte à se faire arnaquer par les vendeurs (pendant tout le chapitre XLII, Chick est dans une librairie, sans le sou, avec comme unique intention de « voir [les]

¹²⁵ Vian, p.292.

livres »¹²⁶, et se fait ridiculement escroquer par le libraire), il est constamment en manque, sa dépendance à Partre engloutit ses émoluments et il en arrive à se détacher de tout ce / ceux qui l'entourent. Par le biais de Chick, nous entrons dans le quotidien d'un toxicomane qui finit par perdre tout contrôle et en mourir. En tant que spectateur.ice.s de sa chute interminable, nous sommes poussés à la compassion. C'est l'utilisation de la littérature comme substitut à la drogue dans la métaphore qui permet cette empathie.

Ensuite, il convient de souligner la contrepèterie de Jean-Paul Sartre, monument de la philosophie française et contemporain de Boris Vian, qui n'a rien d'anodin. L'écrivain et le mouvement existentialiste auquel il appartient sont traités de façon burlesque. Dans le roman, Jean-Sol Partre est un philosophe manipulateur, froid, incapable de compassion, énonçant tout et n'importe quoi, et que pourtant tout le monde acclame et réclame. Cette caricature de la figure de l'écrivain, relayée par un procédé figuratif, suppose une remise en question de l'importance de l'écrit comme mode de représentation, et questionne la représentation de l'homme de lettres et du processus de création. Il s'agit d'une forme de renversement des codes, et Vian s'attaque au mode textuel par un médium d'ordre visuel. Par ailleurs, la surconsommation de Partre a un effet particulièrement ironique : l'inépuisable productivité du personnage le situe non plus dans une démarche créatrice, mais consommatrice ; non plus comme un philosophe, mais comme une icône de la culture populaire. L'addiction de Chick à ses « œuvres » le décrédibilise amplement, Jean-Sol Partre devient un commerçant profitant de la faiblesse d'autrui. Il est un prétexte pour critiquer la société capitaliste blâmée par l'auteur.

¹²⁶ Vian, p. 222.

La figuration la plus mémorable de *L'Écume des jours* est celle du nénuphar. Cette image renforce l'impression de réalisme magique du roman : dans un monde apparemment similaire au nôtre, une jeune fille est à l'agonie du fait d'un nénuphar parasite. Nous retrouvons cet univers onirique suggérant un champ des possibles illimité. Par ailleurs, l'imaginaire fantastique a également pour effet de toucher à l'indicible, le nénuphar étant également la mise en image d'une maladie à laquelle aucun nom n'est jamais donné. En tant que lecteur.ice, nous orientons naturellement la lecture d'un monde fictif vers le monde réel (du moins, celui que nous définissons comme tel), et le nénuphar est interprété comme une métaphore d'un cancer.

Lorsque Colin et Chloé apprennent qu'un « nénuphar » s'est logé dans le poumon droit de la jeune femme, « [Colin] ne pouvait se décider à prononcer le nom de la plante exécration. »¹²⁷ Tout comme le traitement de l'addiction de Chick, le renvoi de la maladie à une image implique un détournement, un mouvement dans la signification. Dans les deux cas, ces figurations dénoncent une inadéquation entre les ressentis (l'addiction, la peur de la maladie et de la mort) et le langage. Il semblerait que ce dernier présente une incapacité à décrire les émotions avec justesse, et le fait qu'il soit supposé être objectif ne permettrait pas de parler d'expériences subjectives.

Une autre couche de sens peut être associée à cette analogie. La figure du « nénuphar » est très représentative de l'économie du roman, et de l'histoire en elle-même. Cette plante est un symbole d'apaisement, de sérénité dans la conscience collective. Cependant, elle grandit extrêmement vite et en quelques jours peut asphyxier l'eau d'un étang et en mourir.

¹²⁷ Vian, p. 213.

La maladie de Chloé est également fulgurante et ne lui accorde qu'un faible répit avant d'infecter également son poumon gauche. Cette dégringolade concerne tous les personnages, et trois sur six ne survivront pas. Alors que tout commence pour le mieux, le récit se termine dans la tragédie, et contrairement aux habituels romans d'amour, personne ne s'en sort, il n'y a pas de rebondissement final heureux. L'histoire prend fin sur le suicide de la souris domestique, dont l'absurdité de l'acte (elle demande à un chat de la prendre entre ses dents et de laisser sa queue traîner pour que quelqu'un l'écrase et que, par réflexe, il ferme la bouche) accentue le côté dramatique. De plus, la fleur du nénuphar prend ses racines dans un environnement inhospitalier, les marécages. Cela peut renvoyer au fait que Chloé soit une figure rayonnante, symbole de pureté, mais qu'elle soit abîmée par la vie. Finalement, pour que la jeune femme guérisse « il faut tout le temps mettre des fleurs autour d'elle »¹²⁸, et « Il ne faut pas qu'elle boive... [...] Deux cuillerées par jour... »¹²⁹ Ce traitement contraignant et fatigant nous apparaît contradictoire : l'eau est habituellement un symbole de vie, et ici, Vian le renverse et en fait un symbole de mort. À la manière du décor, le « nénuphar » prédit la tournure que prendra l'histoire. L'économie du texte réside également dans une forme d'hybridité que le symbole du « nénuphar » illustre. L'espace du texte étant ponctuellement réactualisé par des allégories, nous sommes toujours face à un dualisme (l'histoire présentant plusieurs couches de sens et une multiplicité de possibles interprétations), ainsi qu'un renversement des codes.

¹²⁸ Vian, p. 213.

¹²⁹ Vian, p. 214.

Un autre trope peut être mentionné : la personnification. Il s'agit de « faire d'un être inanimé ou d'une abstraction un personnage réel »¹³⁰, ayant pour effet d'insuffler une atmosphère d'étrangeté inquiétante au récit. Pour cela je donnerai deux exemples, le « nénuphar » et les souvenirs. Dans le roman, le « nénuphar » prend la forme d'un ennemi mortel ; lorsque les personnages en parlent, ils semblent désigner un être humain : « Il lui paraissait qu'en respirant à fond, elle se fût livrée vive à la rage terne de l'ennemi, à sa malignité insidieuse. »¹³¹ Les souvenirs, eux, deviennent palpables, comme s'ils prenaient corps : « Entre la nuit du dehors et la lumière de la lampe, les souvenirs refluaient l'obscurité, se heurtaient à la clarté et, tantôt immergés, tantôt apparents, montraient leur ventre blanc et leur dos argenté. »¹³² Finalement, Vian crée un langage métaphorique, participant à l'univers fantastique mis en place. Selon Gilles Deleuze, « Il n'y a pas de ligne droite, ni dans les choses, ni dans le langage. La syntaxe est l'ensemble des détours nécessaires chaque fois pour révéler la vie. »¹³³ Cette appréhension du langage s'aligne avec celle de Boris Vian, qui ne cesse d'emprunter des détours, de nouvelles voies, pour parvenir à une représentation du réel. À la manière de Lewis Carroll dans *Alice au pays des merveilles*, l'auteur passe par le non-sens pour raconter la vie « puisque la diversité des non-sens suffit à rendre compte de l'univers entier, de ses terreurs comme de ses gloires : la profondeur, la surface, le volume ou surface enroulée »¹³⁴.

¹³⁰ Dupriez, p. 389.

¹³¹ Vian, p. 173.

¹³² Vian, p. 173.

¹³³ Deleuze, *Critique et Clinique* (1993). p. 12.

¹³⁴ Deleuze, p. 35.

L'Écume des jours illustre l'indicible subjectivité, le récit de soi à travers un langage codifié, supposé rendre compte de tous les réels. L'écriture de Vian remet en question le langage comme entité objective, et, afin de rendre compte de l'expérience subjective, en crée un qui lui est propre, car « la vie contrairement à la syntaxe en autorise plus »¹³⁵.

B. Création d'une langue expérimentale

Ainsi, nous pouvons interpréter l'usage des différents tropes dans *L'Écume des jours* comme une remise en question du médium textuel sur le médium visuel. Cette idée sera approfondie dans cette sous-partie, à travers l'analyse de la syntaxe. Vian semble envisager la langue comme un terrain de jeu contenant une infinité de possibles. Je me pencherai ici dans un premier temps sur les jeux avec la langue, avant d'expliquer, selon moi, en quoi ce langage se rapproche du mouvement artistique du cubisme.

1. Les jeux avec la langue et l'impuissance du langage

Tout au long de *L'Écume des jours*, les jeux de mots sont rois : presque toutes les phrases en sont pourvues. Ils rendent compte de réalités subjectives, et tournent la langue française au ridicule. Deux sortes de jeux de mots occupent une place particulière dans le roman : les néologismes, que j'étudierai en premier lieu, et les syllepses.

Un néologisme est un « mot ou expression de création ou d'emprunt récents »¹³⁶. Certains néologismes de *L'Écume des jours* sont devenus célèbres dans la culture littéraire

¹³⁵ Rushdie, *Les enfants de minuit* (2015). p. 812.

¹³⁶ Larousse (Firme), p.729.

française, tels que le « Biglemoi »¹³⁷ et le « Pianocktail »¹³⁸, sur lequel je reviendrai. Le « Biglemoi » indique une danse qui s'exécute sur du jazz ou du blues. Il s'agit d'un assemblage de « bigler » en tant que « loucher » ou « regarder avec envie », et de « moi », remplaçant ainsi l'expression « joue contre joue ». Cette création langagière permet d'envisager le regard comme élément principal de la danse, et non plus le mouvement ou l'adéquation entre les gestes et la musique. Vian propose donc une nouvelle façon de concevoir la danse, et cet exemple illustre le principe même de l'usage des néologismes dans le roman : ils interrogent les lieux communs, et plus particulièrement les codes du langage. La langue, telle que nous la pratiquons, est-elle suffisante pour tout exprimer ? A-t-elle tous les outils permettant de voir les choses sous une large diversité d'angles ? Ce sont des réflexions que Vian met en image à travers la construction de son propre langage.

En le maniant comme il le fait, il le repense et le réinvente, invitant ainsi les lecteur.ice.s à imaginer de nouvelles subjectivités. De plus, la création de mots nouveaux pose la question de ce qui est dicible et ce qui ne l'est pas. Selon Victor Hugo, « la néologie n'est qu'un triste remède pour l'impuissance. »¹³⁹ Malgré le jugement de valeur qu'Hugo porte sur la néologie, la notion d'impuissance qu'il relève est intéressante : elle est liée à l'indicible, à l'impossibilité de s'exprimer, de représenter une expérience ou une sensation. Il est alors pertinent d'affirmer que la création lexicale renvoie à l'insuffisance

¹³⁷ Vian, p. 53.

¹³⁸ Vian, p. 32.

¹³⁹ Pruvost et Sablayrolles, Du néologisme en littérature, *Les néologismes* (2012). p.41.

langagière. En explorant continuellement les possibilités du langage et en créant un « langage-univers »¹⁴⁰, Vian traite de la question de l'indicible.

Vian bouleverse les expressions figées. Il les remanie de façon à opérer un retour au concret, déconstruit ce qui fait l'essence même d'une expression : détourner un sens premier pour exprimer quelque chose. Les expressions figées sont des suites de mots qu'on ne peut modifier sous peine d'altérer le sens général. Par exemple, « monter sur ses grands chevaux » n'est pas à comprendre littéralement, cela signifie « s'emporter ». Si on change le terme « cheval », l'expression ne sera pas comprise. Boris Vian fait fi de ces règles d'usage, inverse le processus et défige les expressions pour les mettre en mouvement. Ce tour syntaxique est une syllepse, c'est à dire une « figure par laquelle un mot est employé à la fois au propre et au figuré »¹⁴¹, et il est exploité tout au long du livre. L'une des plus connues se situe lors de la deuxième rencontre de Colin et Chloé : « Un petit nuage rose descendait de l'air et s'approcha d'eux. [...] À l'intérieur il faisait chaud et ça sentait le sucre et la cannelle. »¹⁴² Ici, l'expression « être sur un petit nuage » est employée en son sens littéral. Un petit nuage arrive concrètement aux pieds des deux amoureux pour les cueillir dans leur bonheur. La couleur de l'objet n'est pas anodine non plus, elle renvoie à l'expression « voir la vie en rose ». Dans les deux cas, le sens premier, qui décrit un état d'euphorie, de bonheur, est conservé ; et de surcroît, les expressions sont « actives », puisqu'elles ne se contentent pas d'évoquer le bien-être des personnages, mais l'exposent littéralement dans un mouvement de concrétisation des expressions idiomatiques.

¹⁴⁰ Terme emprunté à Jacques Bens, à partir du dossier précédemment cité.

¹⁴¹ Dupriez, p. 434.

¹⁴² Vian, p. 86.

Un autre passage est révélateur de ce processus, il a lieu lorsque que Colin va chercher des médicaments pour Chloé chez le marchand de remèdes. Il demande au pharmacien d'« exécuter cette ordonnance »¹⁴³. Cette requête entraîne l'action littérale de l'expression : « Le pharmacien saisit le papier, le plia en deux, en fit une bande longue et serrée et l'introduisit dans une petite guillotine de bureau. [...] Le couperet s'abattit et l'ordonnance se détendit et s'affaissa. »¹⁴⁴ Alors que dans l'usage courant nous comprenons aisément qu'« exécuter une ordonnance » implique simplement de donner les médicaments prescrits au client, Vian procède à un retour au concret – la mise à mort de l'ordonnance – soulignant ainsi l'absurdité du langage. Si cette manière d'aborder la langue française crée un effet de surprise, qui confère une dimension comique au roman, il s'agit avant tout d'une tentative de représenter une forme d'indicible. Vian teste la langue à la recherche de nouvelles façons de dire les choses. J'ajouterai également que nous sommes toujours dans une forme d'hybridité dans *L'Écume de jours* : le comique côtoie en permanence le tragique. Nous sourions en imaginant une petite guillotine de bureau qui paraît inoffensive, pourtant, l'ordonnance – bien vivante, comme tout objet dans le roman – est assassinée. Finalement, des jeux langagiers de Vian découle une forme de satire, surplombant l'atmosphère onirique de l'œuvre.

L'auteur ne semble utiliser le langage qu'en tant que médium, et non en tant que médiateur de l'émotion. Il s'agit d'une sorte de véhicule, apparemment voué à l'échec de la représentation, et donc, de sa propre fonction. Cette conception du langage, en tant

¹⁴³ Vian, p. 188.

¹⁴⁴ Vian, p.188.

qu'illustration déceptive des sentiments, peut être mise en parallèle avec la théorie des formes de Platon¹⁴⁵. Dans le récit du *Timée*, le personnage éponyme expose sa vision de la création du monde. Selon lui, l'être qui a créé la Terre est un démiurge, un architecte, qui s'est inspiré d'un modèle immuable, présent en tout temps. Notre monde a été fait à partir d'un modèle parfait, il en est l'image. Or, en tant que copie, il ne peut prétendre à la beauté du premier.

En conséquence, à propos de l'image et de son modèle, il faut faire les distinctions suivantes : les paroles ont une parenté naturelle avec les choses qu'elles expriment. [...] Expriment-elles [...] ce qui a été copié sur ce modèle et qui n'est qu'une image, elles sont vraisemblables et proportionnées à leur objet, car ce que l'être est au devenir, la vérité l'est à la croyance.¹⁴⁶

Ainsi, les copies – et le langage en est une – font pâle figure face à l'idée qu'elles incarnent. En d'autres termes, le philosophe oppose le monde des idées (dans lequel seraient présentes les idées immuables, éternelles et inatteignables) au monde sensible (celui dans lequel nous évoluons en tant qu'humains, qui est fini). Ce dernier tente de représenter les idées, de les mettre en forme matérielle. Dans le cadre de l'étude de *L'Écume des jours*, nous pouvons assimiler le monde des idées au monde des émotions, et le monde sensible à la langue.

Je m'appuierai également sur la définition de l'indicible par Astrid Von Busekist, qui va dans le sens de cette analogie. Pour elle, l'indicible est : « Le sentiment de ne pas pouvoir rendre justice à la réalité, de ne pas épuiser pleinement le sens des mots, l'incapacité de traduire parfaitement sa pensée, la certitude de la pauvreté du langage, toujours en deçà

¹⁴⁵ Voir Platon, *Timée*.

¹⁴⁶ Platon, *Sophiste, Politique, Philèbe, Timée, Critias* (2008). p. 411.

de la chose. »¹⁴⁷ Elle pense que « l'adéquation parfaite entre le mot et la chose est illusoire ». ¹⁴⁸ Cette vision de l'indicible répond à la théorie de Platon. Selon ce dernier, le réel est une version amoindrie, enlaidie, des idées. Ici, le langage est une version amoindrie du réel. La langue n'est pas satisfaisante dans sa tentative de représenter les émotions. Les procédés littéraires par lesquels Vian effectue des détours, dévoilent ce non-contentement : afin de se rapprocher le plus possible d'une illustration juste des sentiments de ses personnages, l'auteur bricole les mots, en fusionne certains, en invente, corrompt leur sens. Il transmet l'incapacité du langage à représenter l'expérience intime, et démontre que pour ce faire, il est nécessaire de combiner la langue à d'autres moyens d'expression, tels que la musique ou l'art. Un passage de *L'Écume des jours* me semble particulièrement représentatif de cette idée d'inadéquation du langage avec l'idée. Il est situé au début du roman, Colin est célibataire et souhaite ne plus l'être : « Je voudrais être amoureux, dit Colin. Tu voudrais être amoureux. Il voudrait idem (être amoureux). Nous, vous, voudrions, voudriez être, ils voudraient également tomber amoureux. »¹⁴⁹ Le jeune homme semble goûter à un tel sentiment d'impuissance face à l'extériorisation de son désir, qu'il lui est nécessaire d'épuiser tous les moyens d'expression et toutes les possibilités grammaticales, pour parvenir à une formulation en accord avec la force de ses émotions.

Ainsi, Vian transgresse les règles établies, refuse de s'y plier et démontre, dans son maniement de la langue, un esprit profondément anticonformiste. Les expressions figées et revisitées sont propices à la dénonciation de l'absurdité du langage et rappellent que ce

¹⁴⁷ Von Busekist, p. 90.

¹⁴⁸ Von Busekist, p.90.

¹⁴⁹ Vian, p. 63.

dernier est avant tout d'une construction non naturelle de l'homme, donc sujette au mouvement. En effet, les règles langagières sont si précises et radicales que nous avons tendance à oublier la malléabilité du langage, le fait qu'il ait été sujet à de maintes modifications depuis toujours et qu'il est sans cesse revisité. Nul besoin de discours théoriques sur le sujet, Boris Vian exprime cette idée dans sa pratique littéraire. Il va d'ailleurs au-delà du simple questionnement de la rigidité de la langue : il rappelle que le langage n'est pas la seule forme d'expression que nous avons à disposition. La musique, la danse, l'art, sont tout autant de possibilités de discours généralement moins considérées que l'écrit. Les formulations de Boris Vian brouillent les pistes, franchissent les frontières et réunissent toutes les formes d'art.

2. Le cubisme dans l'œuvre

Le roman entier est conçu à l'image du « pianocktail », combinaison de « piano » et « cocktail ». Il s'agit d'un piano ayant la capacité de créer des cocktails dont le goût varie selon l'air joué : « À chaque note, dit Colin, je fais correspondre un alcool, une liqueur ou un aromate »¹⁵⁰ ; « Et suivant la durée de l'air, on peut si l'on veut faire varier la valeur de l'unité, la réduisant par exemple au centième pour pouvoir obtenir une boisson tenant compte de toutes les harmonies, au moyen d'un réglage latéral. »¹⁵¹ Le pianocktail est un néologisme qui fait appel à deux sens : le gustatif et l'auditif. Il peut produire une boisson ayant « exactement le goût du blues »¹⁵². Cette sollicitation des sens occupe une place majeure dans l'économie du récit. L'auteur ne se contente jamais de décrire une

¹⁵⁰ Vian, p. 32.

¹⁵¹ Vian, p. 33.

¹⁵² Vian, p. 245.

situation ou un lieu de façon purement textuelle. Les descriptions d'émotions se font principalement par le biais d'autres médiums artistiques, ou encore par des images convoquant ouïe, toucher, odorat, vue, goût : tous les sens sont en éveil lors de la lecture du roman.

Ce procédé renvoie à la synesthésie. Il s'agit d'un terme de médecine signifiant un « trouble de la sensibilité caractérisé par le fait qu'un stimulus unique entraîne une perception double »¹⁵³. Dans *L'Écume des jours*, un sens est toujours associé à un autre. Tout s'entremêle afin de représenter au mieux, par exemple, l'effet du blues sur notre corps. Les sentiments sont également décrits de cette façon : lors de sa rencontre avec Chloé, Colin sentait que « sa bouche lui faisait comme du gratouillis de beignets brûlés »¹⁵⁴. Le sentiment amoureux est ici associé à un goût (celui du beignet), lui-même jumelé à la sensation du toucher (le gratouillis).

Dans cette sous-partie, je démontrerai que l'aspect tout à fait synesthésique du roman lui confère une couleur digne du mouvement artistique du cubisme. Pour ce faire, j'analyserai dans un premier temps le traitement de la musique – et plus particulièrement du jazz – dans le roman, puis je me pencherai davantage sur la synesthésie en tant que pendant littéraire du cubisme.

Le jazz est omniprésent dans *L'Écume des jours*, et s'y immisce sous toutes les formes. Ce que nous pouvons relever de plus évident, est le fait que les personnages écoutent beaucoup de musique, soit du jazz, soit du blues. Colin et Chloé passent *The mood to be*

¹⁵³ Larousse (Firme), p. 1027.

¹⁵⁴ Vian, p. 71.

wooded de Johnny Hodges¹⁵⁵ ; le médecin de Chloé leur conseille *Slap Happy* de Duke Ellington¹⁵⁶ ; lorsque Nicolas veut apprendre à Colin à danser le Bigle moi, il met une autre chanson de Duke Ellington, *Chloé*¹⁵⁷ ; et je pourrais citer bien d'autres exemples. Cette musique fait donc partie intégrante de la vie des personnages. Hormis le fait qu'ils l'écoutent en permanence, elle est également présente à chaque coin de rue : « Chick repris son chemin, droit devant lui il y avait une librairie, c'était la rue Jimmy-Noone, et l'enseigne était peinte à l'imitation de Mahogany Hall de Lulu White. »¹⁵⁸ Jimmy-Noone était un clarinettiste de jazz ; le Mahogany Hall était une maison close située dans le quartier sulfureux de La Nouvelle-Orléans (lieu de développement de cette musique) ; Lulu White faisait partie des prostituées y travaillant. Louis Armstrong, a d'ailleurs composé un morceau sur ce lieu, intitulé *Mahogany Hall Stomp*. En une seule phrase, Vian fait trois références importantes à l'univers du jazz.

Duke Ellington, très grand jazzman américain, est une figure importante du récit. Boris Vian, immense admirateur du musicien, lui a consacré une place de choix au sein de son roman. En effet, il est le jazzman le plus cité de l'ouvrage, tous les personnages semblent l'aduler, il est en outre celui qui a donné son nom à Chloé (à partir de sa chanson éponyme). La première phrase de Colin à Chloé lorsqu'il apprend son prénom est : « Bonj... êtes-vous arrangée par Duke Ellington ? »¹⁵⁹, et lui murmure ensuite, alors que la chanson est à l'écoute : « C'est exactement vous. »¹⁶⁰

¹⁵⁵ Vian, p. 175. Johnny Hodges était un grand saxophoniste de jazz américain.

¹⁵⁶ Vian, p. 184.

¹⁵⁷ Vian, p. 54.

¹⁵⁸ Vian, p. 221.

¹⁵⁹ Vian, p. 71.

¹⁶⁰ Vian, p. 77.

La musique a une telle influence, qu'à la manière du décor, les chansons préfigurent les événements. Aucune d'entre elles n'est choisie au hasard, elles annoncent toutes le destin des personnages. Au début du roman, Chick crée un cocktail à l'aide du pianocktail sur l'air de *Loveless Love* de William Christopher Handy, compositeur américain considéré comme le père du blues. Les premières paroles de la mélodie sont les suivantes : « Love is like a hydrant, it turns off and on / Like some friendships when your money's gone / Love stands in with the loan sharks when your heart's in pawn. »¹⁶¹ Cette chanson annonce l'attitude qu'aura Chick envers Alise. Il l'aime, mais jamais de façon aussi permanente et inconditionnelle qu'il chérit Partre. Petit à petit, ses problèmes d'argent prendront le dessus sur son couple. Il dépense pour son addiction tout l'argent que lui prête Colin en vue de son mariage avec Alise. Au plus profond de sa déchéance, il décide de la quitter : « Chick soupira. Alise l'avait quitté le matin, il était forcé de lui dire de partir, il lui restait un doublezon et un morceau de fromage et ses robes le gênaient dans l'armoire pour accrocher les vieux habits de Partre que le libraire lui procurait par miracle. »¹⁶²

Un autre exemple pertinent à ce sujet est le nom de Chloé, tiré de la chanson éponyme de Charles N. Daniels (compositeur) et Gus Kahn (paroles), reprise par Duke Ellington. Cette dernière est sous-titrée *Song of the Swamp*, « Chanson du marécage ». Elle annonce également l'avenir de la jeune fille dont les poumons seront envahis par le « nénuphar », une plante marécageuse. Les paroles sont fortement représentatives de l'histoire, Colin aurait pu les chanter :

[...]
I'll go through the dismal swampland

¹⁶¹ Handy, *Loveless Love* (1954).

¹⁶² Vian, p. 289.

Searching for you
For if you are lost there
Let me be there too

Through the smoke and flame
I've got to go where you are
For no ways can be too far
Where you are
[...] ¹⁶³

Une fois Chloé malade, Colin se consacre corps et âme à sa guérison, et, s'il ne meurt pas, il dépérit considérablement. Alors que le « nénuphar » ronge Chloé de l'intérieur, Colin sombre dans la misère morale et financière. Ainsi, les paroles « For if you are lost there / Let me be there too » font écho au futur qui les attend. La réplique de Colin « C'est exactement vous » fait également davantage de sens, lorsque mise en parallèle avec les paroles de la chanson.

Un autre aspect du roman suit la même partition que celle du jazz : la grammaire. Pour cet argument, je me baserai principalement sur l'article de Cécile Pajona intitulé « Vers une stylistique du jazz littéraire dans *L'Écume des jours* de Boris Vian » ¹⁶⁴. Selon elle, la grammaticalité du roman est assimilable à une partition de jazz.

Le jazz nous montre la possibilité de réparer, de modifier le cadre, de bouger la norme, de façon ponctuelle, transitoire, ou encore le temps de s'adapter. Le jazz montre qu'il détient en lui les potentialités qui incombent à chaque participant de construire les règles, de les respecter et/ou de les transgresser pour retrouver son équilibre. ¹⁶⁵

¹⁶³ Daniels et Kahn, *Chloe (song of the swamp)* (1927).

¹⁶⁴ Pajona, « Vers une stylistique du jazz littéraire dans *L'Écume des jours* de Boris Vian », *Musurgia* (2016). pp. 105-122.

¹⁶⁵ Calamel, « Le jazz et l'institution », *Adages* (colloque) (2016). p.8.

Cette définition implique un déplacement et une « tension par rapport à la norme »¹⁶⁶. Selon Pajona, ces deux aspects peuvent également renvoyer à la grammaticalité de l'œuvre de Vian. Mouvement et décalage, s'inscrivent toujours en opposition à une norme stricte : « En jazz, les temps faibles sont accentués afin de créer une tension par rapport au rythme. [...] Ainsi, le jazz se situe dans un décalage par rapport à l'accentuation traditionnelle des temps. »¹⁶⁷ Le même procédé est observable dans *L'Écume des jours*, où plusieurs chapitres sont symptomatiques d'une rupture flagrante avec la littérature traditionnelle. Par exemple, au cours du chapitre XXXV, alors que Colin et Chick sont chez le pharmacien pour récupérer les médicaments de Chloé, leur discours est retranscrit ainsi :

- Repassez ce soir à six heures de relevées. Vos remèdes seront prêts.
- C'est, dit Colin, que nous sommes assez pressés.
- Nous, ajouta Chick, voudrions les avoir tout de suite.
- Si, répondit le marchand, vous voulez alors attendre je vais préparer ce qu'il vous faut.¹⁶⁸

Cette structure hachée est une syncope : « Procédé rythmique qui consiste à déplacer, en le prolongeant, un temps faible sur un temps fort ou sur la partie forte d'un temps. »¹⁶⁹ Elle peut concerner autant la littérature que la musique, et est très caractéristique du jazz. Ce passage est contraignant à la lecture, les virgules n'étant pas placées d'une façon académique. La rupture ici est d'autant plus marquante que la première réplique du pharmacien est rédigée de façon normative. Suite à cet échange, le discours reprend une forme standard. Les effets de cette interruption sont amplifiés par sa ponctualité, ils

¹⁶⁶ Pajona, p. 109.

¹⁶⁷ Pajona, p.109.

¹⁶⁸ Vian, p. 188.

¹⁶⁹ Larousse (Firme), p.1027.

seraient moins choquants si le récit était entièrement rédigé de cette façon. Vian teste à nouveau le langage et en fait une matière expérimentale, non pas une matière littéraire servant à raconter des histoires. Nous sommes dans ce cas bel et bien face à une « rupture rythmique »¹⁷⁰.

Il en est de même dans le chapitre V, qui est en un faux monologue de Colin. La rupture y est double : non seulement ce qui devrait être un monologue est écrit sous forme de dialogue, mais la présence de syncope ébranle d'autant plus la lecture : « - Qu'est-ce, dis-je, que Nicolas va faire pour ce soir ? / - Je ne sais pas ce que Nicolas, qui ressemble à Alise, va faire pour ce soir. »¹⁷¹

Je relèverai une autre forme de rupture avant d'étudier les liens entre la synesthésie et le courant artistique du cubisme. Le discours de *L'Écume des jours* n'est pas uniforme, plusieurs schémas se côtoient sans explication ni cohérence : alors que la majeure partie du roman se déroule dans un style omniscient, certains chapitres échappent à cette règle, notamment les chapitres IX et LIV.

Le chapitre IX est le seul à être écrit du point de vue subjectif. Colin pense à ce qu'il pourrait porter à la fête d'Isis : « Je mettrai mon complet beige avec ma chemise bleue, et ma cravate beige et rouge, et mes souliers de daim à piqûres, et des chaussettes rouges et beiges. »¹⁷² À nouveau, deux procédés sont assemblés en une seule phrase. Ici, la soudaine apparition d'un point de vue subjectif est déboussolante ; et les répétitions de « et » ainsi que des termes « rouge » et « beige » soulignent l'aspect informel de l'écriture.

¹⁷⁰ Pajola p. 111.

¹⁷¹ Vian, p. 50.

¹⁷² Vian, p. 60.

Le chapitre LIV – décrivant la dégénérescence de Chick – est quant à lui entièrement au discours indirect libre : « Chick passa la main sur son front, il y avait combien de temps qu’Alise vivait avec lui... Les doublezons de Colin devaient servir à l’épouser, mais elle n’y tenait pas tant. »¹⁷³ Le personnage est à ce moment-là dans un état second – il fume des livres de Partre – et l’auteur rompt avec le style global du roman afin que les lecteur.ice.s soient aux premières loges de sa déchéance : nous sommes dans la tête de Chick et confrontés à ses pensées.

Ainsi, la forme du récit est très symbolique du mouvement jazzique de par les multiples fractures rythmiques que l’on y retrouve. Il est intéressant de noter que, comme la plupart des procédés du récit, ces ruptures suggèrent deux mouvements différents, ce qui est assimilable au principe de la synesthésie. La forme grammaticale du livre nous y renvoie : le style faisant fusionner littérature et musique, nous sommes d’emblée dans une lecture impliquant deux formes de perceptions. Une autre composante s’ajoute à cette architecture : l’image, à travers tous les jeux de langage et l’univers onirique mis en place par Boris Vian.

Selon moi, la construction de *L’Écume des jours* est, en ce sens, symétrique au courant du cubisme. Kenneth Rexroth, poète américain du XX^{ème} siècle, ayant rédigé plusieurs poèmes dans ce style, a défini ce mouvement ainsi : « It is the conscious, deliberate dissociation and recombination of elements into a new artistic entity made self-sufficient by its rigorous architecture. »¹⁷⁴ Cette définition peut s’appliquer au roman à l’étude. Ce récit est un assemblage de genres, une destruction des règles langagières, une mosaïque

¹⁷³ Vian, p. 290.

¹⁷⁴ Miller, *Dante & The Unorthodox, The Aesthetics of Transgression* (2005). p. 461.

de formes diverses. Par ailleurs, le fait que le langage ne soit pas le médiateur mais le médium, implique qu'il en est le matériau, la chair. Il est dans ce cas « self-sufficient by its rigorous architecture ». Il s'agit en effet d'une littérature très visuelle et architecturale, le langage étant toujours mis à l'épreuve, poussé hors de ses propres limites, démontrant de la sorte qu'elles sont malléables, et non rigoureuses comme nous pourrions le croire. Ces éléments sont représentatifs de la constitution des œuvres associées au cubisme. Gertrude Stein, une des auteur.e.s les plus reconnu.e.s de ce mouvement en littérature, s'est largement inspirée de ce mouvement artistique dans ces écrits, présentant de nombreux points en commun avec les peintures de son ami Picasso, tels que :

le caractère rhizomatique [...] et asyntaxique des textes impossible à ponctuer, l'indécision du genre et la présence de personnages génériques [...], la présence essentielle des mathématiques, l'usage incantatoire de la répétition, le choix des sujets et des mots ordinaires qui se comportent comme des choses concrètes, la déconstruction du langage et l'abandon des hiérarchies et enfin l'effondrement du sol sur lequel reposent les certitudes de la grammaire normative¹⁷⁵.

Nous retrouvons ces traits dans *L'Écume des jours*. Boris Vian est à la recherche d'une nouvelle langue, soulignant une grammaire trop sévère, des règles trop strictes, produisant conséquemment une conception du réel limitée. Il se positionne en ce sens contre l'ordre établi, qu'il soit langagier ou social. Un des principes du cubisme réside dans cette volonté de sortir du cadre académique. Nous pouvons penser au célèbre tableau « Les Demoiselles d'Avignon »¹⁷⁶ de Picasso illustrant des corps et visages féminins asymétriques, rompant ainsi radicalement avec l'esthétisme artistique classique.

¹⁷⁵ Cohen-Solal, « Pablo Picasso et Gertrude Stein, une rencontre de migrants à Paris au début du XXème siècle », *Revoir Picasso* (colloque), 28 mars 2015.

¹⁷⁶ Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon* (1906).

Finalement, via l'aspect synesthésique de son œuvre, et le projet de ne pas suivre les normes langagières, Boris Vian crée une poétique en rupture avec les carcans, digne du cubisme. Il déconstruit et réassemble des règles langagières pour en faire un objet nouveau, révolutionnaire, révélateur d'une remise en question de la société.

C. Un renversement subversif

Selon la philosophie des cyniques, le langage est l'outil majeur pour contester la société. Le but de la rhétorique de Diogène, le plus célèbre représentant de cette école de pensée, est de bouleverser les conventions langagières, de se réapproprier le langage afin d'y introduire du désordre et bouleverser l'ordre social. Selon lui, il est nécessaire d'accorder parfaitement langues et actes. Par exemple, « [Diogène] entrain au théâtre à contre-courant des gens qui sortaient. Comme on lui en avait demandé la raison, il dit : 'C'est ce que je m'efforce de faire tout au long de ma vie.' »¹⁷⁷ Le philosophe démontrait ainsi une adéquation très précise entre ces deux aspects. Dans *L'Écume des jours*, Boris Vian suit cette idée. En assemblant différents médiums, il ébranle notre conception de la langue. Il ironise sur les conventions langagières, et s'attaque aux normes construites par la société. La prochaine sous-partie concernera les renversements de hiérarchie dans le roman. Je traiterai d'abord de langage et de communication, avant de me pencher sur la critique de la société élaborée par l'auteur.

¹⁷⁷ Diogène, p. 64.

1. Un récit aux allures cyniques

Décors et jazz se comportent plus ou moins de la même manière : leur fonction commune est de prédire l'avenir des personnages et de l'histoire en général. Les six jeunes amis s'apparentent à des marionnettes, les seules à ne pas connaître leur destin tragique. L'auteur en est le créateur, et les lecteur.ice.s, en lisant attentivement le récit, peuvent recueillir des indices et deviner leur sort.

Un autre domaine sur lequel les personnages n'ont pas de prise est celui de leurs émotions. En effet, eux n'expriment jamais ce qu'ils ressentent, ce sont constamment des éléments externes qui s'en chargent. J'ai préalablement cité les décors, ensoleillés ou étriés selon l'échelle de leur bonheur ; les musiques, tristes ou gaies selon l'ambiance ; j'ajouterai que leurs propres corps sont également porteurs de sens.

Au début du roman, Chick est dans l'appartement de Colin et lui demande son avis sur son nouveau cuisinier (Nicolas), ce qui donne lieu à ce dialogue :

- Il a l'air de savoir ce qu'il fait. C'est un disciple de Gouffé.
- L'homme de la malle ? s'enquit Chick, horrifié.
- Sa petite moustache noire s'abaissait tragiquement.
- Non, ballot. Jules Gouffé. Le cuisinier bien connu.¹⁷⁸

Chick a confondu le cuisinier avec l'affaire Gouffé, un cas criminel français datant de 1889 : un couple avait assassiné un huissier, dont le corps fut retrouvé dans une malle. Pensant que Nicolas est un adepte de cette pratique, c'est la moustache de Chick qui exprime son désarroi, non pas ses mots.

¹⁷⁸ Vian, p. 29.

Un autre exemple caractéristique de cette mise en parole du corps est l'inquiétude de Nicolas face à la maladie de Chloé : il vieillit drastiquement au cours des événements. Alors qu'au début du roman il a 29 ans, à la fin il en a 35. C'est au cours d'un dialogue avec sa nièce, Alise, qu'il comprend avoir des années en trop :

[Alise] regarda Nicolas et ajouta :

- Tu ne vas pas bien.

- Euh, dit Nicolas, je ne sais pas. J'ai l'impression que je vieillis.

- Montre ton passeport, dit Alise. [...]

- Quel âge avais-tu ? demanda-t-elle à voix basse.

- Vingt-neuf ans... dit Nicolas.

- Regarde...

Cela lui faisait trente-cinq. [...]

- Oh, dit Nicolas, c'est cette maladie, ça nous bouleverse tous. Ça s'arrangera et je rajeunirai.¹⁷⁹

Similairement à Chick, Nicolas ne verbalise pas son angoisse, c'est son apparence physique qui l'extériorise. Il est intéressant de constater que dans l'adaptation cinématographique de Michel Gondry, ce vieillissement est signifié par l'apparition soudaine de cheveux blancs sur la tête d'Omar Sy, qui incarne le personnage de Nicolas¹⁸⁰, imageant l'expression « se faire des cheveux blancs » qui désigne l'acte de s'inquiéter.

Ce procédé renvoie à un dédoublement, digne de celui de Georges Perec dans *W ou Le souvenir d'enfance*. La blessure psychique ne pouvant être énoncée par le sujet, elle se déplace afin de se faire entendre différemment. L'indicible se trouve alors dans cette fente entre le sujet et son corps, entre celui qui ne peut parler et celui qui s'exprime de façon déguisée. J'ajouterai qu'à la manière de Diogène, entrant au théâtre à contre-courant des autres afin d'être toujours en adéquation totale avec ce qu'il prône, ici, que ce soit la

¹⁷⁹ Vian, p. 216.

¹⁸⁰ Gondry, *L'Écume des jours* (2013). 01 : 32 : 52.

moustache de Chick ou l'âge de Nicolas, les corps des personnages sont également en accord avec leur psyché, bien que, contrairement au philosophe, les personnages ne semblent pas en avoir conscience.

Ainsi, la question de l'indicible – ou celle de l'efficacité du langage comme moyen de représenter les émotions – se pose. Le fait que ces dernières ne soient jamais exprimées par la parole, mais qu'elles le soient tout de même par le biais d'autres médiums (leurs corps, les expressions prises à la lettre, le décor, la musique), non seulement remet en cause la primauté de la langue sur les autres modes d'expression, mais constitue également un renversement hiérarchique qui se confirmera à d'autres égards dans le roman. Celui-ci est très marqué dans les niveaux de langage.

L'élocution de Nicolas illustre cet argument. Dans le passage ci-dessous, Colin vient de rencontrer Chloé et consulte Nicolas afin de savoir comment la revoir : « Je conseille à Monsieur [...] de s'efforcer de recueillir, par le truchement de la personne chez qui Monsieur a rencontré la personne dont la présence paraît manquer à Monsieur, certaines informations sur les habitudes et fréquentations de cette dernière. »¹⁸¹ Ce à quoi Colin lui répond très justement : « Malgré la complexité de vos tournures, [...] je crois, Nicolas, qu'il y a là une possibilité, en effet. »¹⁸² La façon de parler de ce personnage est très emblématique. Au lieu d'exprimer très simplement qu'il conseille à Colin de retourner chez Isis pour lui demander des informations sur Chloé, il construit une phrase alambiquée. Cette dichotomie est quasiment omniprésente dans le langage de Nicolas.

¹⁸¹ Vian, p. 80.

¹⁸² Vian, p. 80.

Lorsqu'il décrit sa cuisine, il déclame plus qu'il ne parle, voici comment il annonce le dîner : « Je resterai, une fois de plus, dans la tradition de Gouffé, en élaborant cette fois un andouillon des îles au porto musqué. »¹⁸³ Cette énonciation particulièrement élaborée marque une rupture dans un cadre plutôt décontracté, Colin lui reproche d'ailleurs d'être hautain. Nicolas est néanmoins capable de changer de ton. Lorsqu'il ne travaille pas, qu'il endosse simplement le rôle d'un ami, il opte pour un langage courant. Alors que Colin et Chloé se rendent à leur hôtel pour leur lune de miel, Nicolas fait office de chauffeur et doit leur trouver une chambre convenable. En revenant, il parle dans un registre soutenu au marié qui lui ordonne : « Va te mettre en civil [...] et recommence à parler normalement. Tu me mets les nerfs en bobine. »¹⁸⁴ Il y a donc une dissociation marquée par l'habit de travail et le vêtement civil. Elle est soulignée tout au long du récit et sous-tend une critique de la hiérarchie sociale.

Ces ruptures dans les répliques de Nicolas peuvent également être mises en parallèle avec la rhétorique des cyniques. Désireux de bouleverser les carcans langagiers, ils avaient pour principe de traiter les sujets triviaux d'une manière grandiloquente en empruntant le registre des grands genres littéraires, causant ainsi un décalage entre le fond et la forme, une association inhabituelle du grotesque et du sublime. L'inverse était également valable : les cyniques abordaient les sujets sérieux d'une manière comique. Comme l'explique Michel Onfray, les cyniques « [disent] la précarité de l'esprit de sérieux et la supériorité de toute dérision »¹⁸⁵. Un renversement des valeurs langagières est effectivement présent aussi bien chez les cyniques que dans le roman de Boris Vian.

¹⁸³ Vian, p. 53.

¹⁸⁴ Vian, p. 143.

¹⁸⁵ Michel Onfray, *Cynismes. Portrait du philosophe en chien*, p. 38.

La scène finale de *L'Écume des jours* est profondément tragique : la souris apprivoisée décide de se donner la mort, et pour se faire, demande de l'aide à un chat. Malgré le sérieux du sujet, l'angle choisi par Vian pour le traiter relève de l'absurde : ce dernier chapitre, très froid et dénué d'émotion, est un dialogue entre un chat et une souris, la forme s'avérant grotesque pour un thème si complexe :

La souris écarta les mâchoires du chat et fourra sa tête entre les dents aiguës. Elle la retira presque aussitôt.

- Dis donc, dit-elle, tu as mangé du requin, ce matin.

- Écoute, dit le chat, si ça ne te plaît pas, tu peux t'en aller. Moi ce truc-là, ça m'assomme. Tu te débrouilleras seule.

Il paraissait fâché.

- Ne te vexe pas, dit la souris.

Elle ferma ses petits yeux noirs et replaça sa tête en position. Le chat laissa reposer avec précaution ses canines acérées sur le cou mince, doux et gris. Les moustaches noires de la souris se mêlaient aux siennes. Il déroula sa queue touffue et la laissa traîner sur le trottoir.

Il venait, en chantant, onze petites filles aveugles de l'orphelinat de Jules l'Apostolique.¹⁸⁶

Le récit se termine sur ces mots. D'une part, constatons que le suicide, ou du moins l'euthanasie, est envisagé davantage comme un caprice de la part de la souris – qu'en tant que véritable souffrance. La remarque à propos de l'haleine du chat est résolument triviale et ajoute du ridicule à cette situation tragique. Une importante distance est alors instaurée vis-à-vis de cet acte, distance amplifiée par le fait que les protagonistes sont des animaux. De plus, un nouveau renversement est effectué : en principe, le chat court après la souris pour la dévorer ; ici, c'est la souris qui demande à être mangée. Le chat est complètement désintéressé, il ne souhaite pas en faire son repas car il est bien nourri et n'en ressent pas le besoin¹⁸⁷, il accepte simplement de lui « rendre ce service »¹⁸⁸. Cette fin fait écho à la

¹⁸⁶ Vian, p. 334.

¹⁸⁷ Vian, p. 333.

¹⁸⁸ Vian, p. 334.

dualité omniprésente dans ce récit, oscillant toujours entre fantaisie euphorique et tragédie.

Si ces perpétuelles inversions s'inscrivent dans la lignée de la philosophie des cyniques, elles renvoient également au principe de l'inversion carnalesque théorisé par Mikhaïl Bakhtine, et suggèrent une remise en question de la hiérarchie au sein de la société.

2. Bouleversements hiérarchiques

L'Écume des jours est empreint d'une écriture assimilable à la rhétorique des cyniques, particulièrement à travers les renversements permanents des codes littéraires traditionnels. Selon Jacques Bens, remettre en question le langage tel que le fait Boris Vian n'est pas un simple exercice verbal, pour lui : « dénoncer l'absurdité du langage [...] c'est mettre en question [...] la société qui est le monde tel que les hommes le conçoivent. »¹⁸⁹ Cette réflexion implique une corrélation, également identifiable dans le roman, entre langage et société. Sans être absolument précises et exprimées clairement, de très nombreuses critiques sont présentes dans *L'Écume des jours*. Elles concernent la religion, le travail, la médecine, la guerre, les inégalités entre les genres, etc., et sont véhiculées par ce procédé d'inversion des codes.

C'est ce renversement qu'étudie Mikhaïl Bakhtine (1895 – 1975) dans sa théorie sur le carnalesque, développée en profondeur dans *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Annie Ubersfeld définit le carnaval comme « ce moment de la durée où s'inverse la hiérarchie du monde social, au

¹⁸⁹ Bens, p. 179.

profit d'une liberté populaire à la fois précieuse et provisoire »¹⁹⁰. Bakhtine insiste largement sur la notion de temporalité : cette fête s'inscrit dans une durée bien précise au cours de laquelle les codes traditionnels sont inversés :

À l'opposé de la fête officielle, le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles, tabous. C'était l'authentique fête du temps, celle du devenir, des alternances et des renouveaux. Elle s'opposait à toutes perpétuations, à tout parachèvement et terme. Elle portait ses regards en direction d'un avenir inachevé.¹⁹¹

L'Écume des jours illustre avec justesse le mouvement carnavalesque dépeint par Bakhtine. Non seulement, comme nous l'avons vu, les règles grammaticales y sont mises à mal, et les sujets s'expriment à travers des entités qui leur sont extérieures, mais l'ordre social que nous connaissons est également bouleversé. Par ailleurs, la notion de « vérité dominante » est particulièrement intéressante dans mon étude, impliquant une conception multiple de la vérité. S'il y a une vérité dominante, il en existe nécessairement au moins une autre minoritaire. Nous retrouvons cette idée de pluralité non seulement dans ce roman, notamment à travers le réalisme magique suggérant un réel subversif, mais également dans *W ou le souvenir d'enfance* via la diversité des récits proposés par Perec, ainsi que dans *Orlando*, le personnage éponyme ayant l'opportunité de vivre une existence fondamentalement multiple.

Nous vivons dans une société codifiée et hiérarchisée à tous les égards, dominée majoritairement par des hommes riches. Boris Vian questionne cette structure et met en avant l'absurdité de ces rapports. Le premier renversement pouvant surprendre les

¹⁹⁰ Ubersfeld, « Le Carnaval de Cromwell », *Romantismes* (1971), pp. 80-93.

¹⁹¹ Bakhtine, p. 18.

lecteur.ice.s survient aux prémices de l'histoire : nous apprenons que « Chick devait aller tous les huit jours au ministère lui emprunter de l'argent car son métier d'ingénieur ne lui rapportait pas de quoi se maintenir au niveau des ouvriers qu'il commandait, et c'est difficile de commander à des gens mieux habillés et nourris que soi-même. »¹⁹² Quelques pages plus tard, nous sommes à nouveau étonnés par une remarque d'Alise : « Ma mère ne se console pas de n'avoir épousé qu'un agrégé de mathématiques alors que son frère a réussi si brillamment dans la vie. [...] C'est lamentable à trente-huit ans. Il aurait pu faire un effort. »¹⁹³ Précisons que ledit frère est Nicolas, le cuisiner. Ces deux citations illustrent le renversement hiérarchique mis en place par l'auteur. Dans le monde de *L'Écume des jours*, il est tout à fait dans la norme qu'un ingénieur soit moins bien payé qu'un ouvrier, et que la reconnaissance sociale d'un cuisiner dépasse largement celle d'un agrégé de mathématiques. Ces faits ne choquent nullement les protagonistes, contrairement aux lecteur.ice.s qui peuvent s'en étonner. Les codes sociaux dans lesquels nous baignons sont à l'opposé de ceux du récit, ce qui ne laisse pas indifférent. La situation de Chick paraît injuste, et l'« orgueil de [la] position »¹⁹⁴ de Nicolas difficilement compréhensible. De cette façon, le roman constitue le lieu du carnaval : pendant le temps de la lecture, nous assistons au renversement de l'ordre établi, à la transgression des règles allant du langage jusqu'à la hiérarchie sociale. Le fait que tout ceci paraisse parfaitement normal aux personnages met en relief l'absurdité de nos modes de vie, ou du moins, met en exergue la contingence d'une telle organisation. Puisque l'être humain a construit ce système, il peut donc en sortir, et il n'est pas aberrant de vouloir le penser autrement.

¹⁹² Vian, p. 24.

¹⁹³ Vian, p. 44.

¹⁹⁴ Vian, p. 52.

Bien que l'auteur soit particulièrement virulent envers la religion, une des critiques les plus importantes transparaissant dans ce roman concerne le travail. Tout d'abord, notons qu'au début du récit, Colin, le seul à ne pas travailler, est heureux. Il est, en ce sens, un personnage marginal, et le renversement ne concerne pas uniquement une comparaison avec notre monde. Colin s'inscrit dans une autre réalité, un autre mode de vie, que ceux de ses amis. Ainsi donc, son personnage incarne en lui-même l'idée de carnaval : il est en rupture avec les traditions et les codes établis, et permet un questionnement sur ces derniers. Il contraint les lecteur.ice.s à relativiser et à s'envisager autrement. Plus tard dans le récit, il répond au médecin lui demandant ce qu'il fait dans la vie : « J'apprends des choses [...] et j'aime Chloé. »¹⁹⁵ Bien évidemment, la question se référait à son métier, non pas à ses loisirs, car la société nous inculque qu'il est nécessaire de travailler pour vivre, et que « le travail c'est la santé », selon un dicton populaire. Par le biais du personnage de Colin, Vian déconstruit cette vision du monde. Alors qu'ils sont dans la voiture, en chemin pour leur nuit de noces, Colin et Chloé croisent des travailleurs qui les regardent avec « une pitié un peu narquoise »¹⁹⁶, ce qui effraie la jeune fille. Cette rencontre donne lieu au dialogue suivant :

- Pourquoi sont-ils si méprisants ? demanda Chloé. Ce n'est pas tellement bien, de travailler.
- On leur a dit que c'était bien, dit Colin. En général, on trouve ça bien. En fait, personne ne le pense. On le fait par habitude et pour ne pas y penser, justement. [...]
- Mais est-ce que c'est de leur faute si ils croient que c'est bien de travailler ?
- Non, dit Colin, ce n'est pas de leur faute. C'est parce qu'on leur a dit : le travail, c'est sacré, c'est bien, c'est beau, c'est ce qui compte avant tout, et seuls les travailleurs ont droit à tout. [...]
- Mais alors ils sont bêtes, dit Chloé.

¹⁹⁵ Vian, p. 255.

¹⁹⁶ Vian, p. 136.

- Oui, ils sont bêtes, dit Colin. C'est pour ça qu'ils sont d'accord avec ceux qui leur font croire que le travail, c'est ce qu'il y a de mieux. Ça leur évite de réfléchir et de chercher à progresser et à ne plus travailler.¹⁹⁷

L'usage de ce procédé carnavalesque rejoint l'expression de l'indicible dans ce roman. Vian contourne ce qui ne peut être dit de manière abrupte. Sans décrire clairement ce qu'il désapprouve, il crée un univers imaginaire dans lequel les codes vont à l'encontre des nôtres, engendrant une réflexion critique sur la société. Les renversements aident à constater le ridicule des carcans imposés, à rendre compte qu'un autre récit peut être imaginé. *L'Écume des jours* dénonce « une société maudite de travail-esclavage, d'argent, de police, d'armée, d'église »¹⁹⁸, et inverse les codes de valeurs de ces agents qui ont tendance à être glorifiés par les chefs d'État (glorification qui est toujours d'actualité, si l'on pense par exemple à Donald Trump, Jair Bolsonaro, etc.).

Finalement, nous pouvons définir l'économie du récit de *L'Écume des jours* par l'idée de rupture : c'est dans celle-ci que se situe l'indicible, l'émancipation vis-à-vis des carcans, la liaison entre plusieurs modes de représentation, la création d'un nouveau langage sous forme de collages. Si j'ai voulu étudier ce roman dans le cadre de la représentation de l'indicible, c'était avant tout à travers la remise en question du langage, laissant entendre la nécessité d'en créer un nouveau à partir de différents médiums. Par ailleurs, le renversement carnavalesque amène à penser l'indicible au sein de la société, ce que j'aborderai avec plus de précisions dans mon prochain chapitre, en prenant *Orlando* de Virginia Woolf comme appui.

¹⁹⁷ Vian, pp. 137-139.

¹⁹⁸ Pestureau, préface de *L'Écume des jours*, p. 13.

III. *Orlando* : mise en récit de la marginalité

Pour ce troisième et dernier chapitre, je m'appuierai sur *Orlando* (1928) de Virginia Woolf, qui constitue un socle solide dans l'analyse de l'indicible sur le plan des valeurs sociétales. Cette œuvre conte les péripéties d'Orlando, jeune noble anglais favori de la reine Élisabeth I d'Angleterre. Ce dernier va non seulement vivre la curieuse aventure de changer de sexe, mais il aura également le privilège de parcourir plusieurs époques, son histoire se déroulant sur trois siècles. Bien que ces deux éléments semblent indiquer un récit de nature fantastique, c'est, paradoxalement, à travers la plume d'un narrateur biographe que l'histoire nous est rapportée. Ce dernier prend son rôle très à cœur, rappelle régulièrement aux lecteur.ice.s sa fonction et se plait à en expliquer les difficultés. Toutefois, nous verrons dans cette étude qu'il n'est aucunement fiable, faisant largement usage de l'imagination et sortant régulièrement du cadre strict des archives historiques, notamment à travers de multiples intrusions dans le récit. Ces intrusions, le fait qu'il donne son avis sur le déroulement des événements de la vie d'Orlando, font de lui et de ce dernier les deux personnages principaux de cette œuvre. Au cours de mon travail, je me pencherai sur les relations liant ces deux protagonistes qui permettent à l'auteure la mise en image d'une théorie littéraire. Virginia Woolf brouille les frontières entre réalité et fiction, utilisant le personnage du biographe comme prétexte pour critiquer la société puritaine sous l'ère victorienne.

L'écriture de l'auteure étant alambiquée, il me fut difficile de restreindre les passages étudiés à de courtes citations, l'intérêt de ceux-ci résidant souvent dans leur développement sur la durée.

Dans ce chapitre je me pencherai en premier lieu sur la critique de la société établie à travers le pastiche de biographie qu'est *Orlando* et le ton ironique emprunté par le narrateur intrusif. Ensuite, j'analyserai l'indicible expérience d'Orlando en me basant sur l'hybridité des corps dans le roman en m'aidant de la théorie du genre de Judith Butler et des chroniques de Paul B. Preciado (bien que celles-ci furent publiées après la publication d'*Orlando*). Je me concentrerai donc sur les effets du changement de sexe chez le.la protagoniste. Un tel événement pourrait provoquer de vives remises en question identitaires, un malaise conséquent. Cependant, le personnage vit très bien cette aventure et est en parfait accord avec ces changements. Suite à la métamorphose sexuelle après plusieurs jours de sommeil, le narrateur décide de changer de pronom pour le.la nommer : « Il pouvait – mais nous devons respecter l'usage à l'avenir et dire « elle » au lieu de « il » –, elle pouvait donc se souvenir sans encombre de tous les événements de son passé. »¹⁹⁹ Personnellement, je prendrai ici le parti d'utiliser l'appellation « Iel »²⁰⁰ dans le but de mettre en avant sa non-binarité. Finalement, en troisième sous-partie j'étudierai les pouvoirs de la narration soulignés par ce roman, en m'appuyant sur la quête d'une pluralité créatrice et les liens entre savoir et littérature, en parallèle avec la discipline de la littérature comparée.

¹⁹⁹ Woolf, *Orlando*, p. 137.

²⁰⁰ Il n'existe pas encore de théorisation de l'écriture inclusive, mais plusieurs possibilités existent pour remplacer les pronoms « il » et « elle » : ol, olle, ul, aël etc. J'utiliserai la version la plus populaire : iel.

A. Remise en question des mœurs traditionnelles

Orlando est un roman remarquable à plusieurs égards, notamment par sa critique de la société, et plus particulièrement des mœurs traditionnelles des ères victorienne et édouardienne. Cette critique n'est cependant jamais exprimée directement aux lecteur.ice.s, ce qui soulève la question de la censure en littérature par le pouvoir établi. Pour parvenir à ses fins, Virginia Woolf met à profit la forme et le fond de son œuvre et crée une biographie fictive au ton ironique, tendant parfois vers la farce. Nous sommes dans un constant mouvement de va-et-vient entre la réalité et la fiction, deux instances, à priori opposées, s'influençant mutuellement, et dont nous observerons la frontière voler en éclats. Dans cette première sous-partie j'étudierai le simulacre de biographie et la critique ironique de la société.

1. Un pastiche de biographie

La version originale de l'œuvre porte un sous-titre : *Orlando : a biography*²⁰¹. Les lecteur.ice.s peuvent donc en toute légitimité s'attendre à lire le récit de la vie d'un homme. Dans son article intitulé « Les usages de la biographie », l'historien Giovanni Levi rédige un rapport sur l'évolution de ce genre, et énumère ce que l'on peut espérer d'une biographie traditionnelle : « une chronologie ordonnée, une personnalité cohérente et stable, des actions sans inertie et des décisions sans incertitude »²⁰². Dans *Orlando*, à la manière de *W ou le souvenir d'enfance*, le titre est déceptif : bien que le personnage

²⁰¹ Woolf, *Orlando: A biography* (1973).

²⁰² Levi, « Les usages de la biographie » *Annales. Economies, sociétés, civilisations* (1989). p. 1326.

éponyme soit inspiré d'une personne réelle (Vita Sackville West)²⁰³, le roman ne possède aucun des aspects énoncés par Giovanni Levi. Virginia Woolf se réapproprie le genre et le transforme radicalement : ne sont présentes ni linéarité ni stabilité, et le récit s'inscrit dans une économie de contradictions que j'étudierai à partir du personnage du narrateur.

Ce dernier se présente comme un biographe, et insiste très régulièrement sur la dimension scientifique de son métier, qui repose sur des preuves historiques : « [Orlando] se mit alors sérieusement au travail, et nous en avons la preuve absolue si nous consultons ses grands livres. »²⁰⁴ Le « biographe » souligne son recours à des archives historiques, éléments nécessaires au projet du récit de la vie d'autrui. Il tient de cette façon à prouver son sérieux aux lecteur.ice.s. Mais il se décrédibilise ailleurs en faisant mention de son appel à l'imagination : « Nous avons fait de notre mieux pour rapetasser un maigre résumé à partir de fragments noircis qui subsistent, mais il a fallu spéculer, deviner et, même, mettre l'imagination à contribution. »²⁰⁵ Si la biographie est censée relever davantage de l'histoire – qui souhaite être associée à une démarche scientifique –, l'imagination est, quant à elle, l'outil le plus important du romancier. Tout au long du roman, le biographe ne cessera de revendiquer son statut d'historien digne de ce nom, tout en ne faisant finalement que prouver qu'il n'a nullement l'étoffe d'un rédacteur fiable.

Traditionnellement, le biographe n'intervient pas dans son récit. Il se doit, au contraire, d'être le plus transparent possible, de s'invisibiliser, afin de mettre en lumière la vie qu'il

²⁰³ Vita Sackville West était également une femme de lettre et fut l'amante de Virginia Woolf. Cette dernière écrit dans son journal à la date du 20 septembre 1927 : « Vita serait Orlando, jeune noble ». Puis, le 5 octobre : « Des possibilités passionnantes me viennent à l'esprit : une biographie commençant vers 1500 ; et qui se poursuivra jusqu'à notre époque ; intitulée *Orlando* : Vita ; mais avec un changement de sexe en route. » Voir préface de Pierre Nordon (*Orlando*, p.7).

²⁰⁴ Woolf, *Orlando*, p. 108.

²⁰⁵ Woolf, *Orlando*, pp. 119 – 120.

relate de la manière la plus objective possible. Si je me permets de considérer le biographe d'*Orlando* comme un personnage à proprement parler, c'est bien parce qu'il fait partie intégrante de l'histoire. Il donne son avis en permanence (tout en signalant que ce n'est pas ce que demande son métier), comble lui-même les trous dans l'histoire, passe sous silence des événements importants. Par exemple, durant la période où Orlando est une femme, il lui arrive de servir le thé à un poète qu'il admire grandement (Mr Pope), et le biographe nous transmet un de ces épisodes de cette façon :

« Dieu ! » pensa-t-elle en saisissant la pince à sucre, « comme les femmes m'envieront dans les siècles à venir ! Pourtant... » Elle s'interrompt car Mr Pope réclamait son attention. Pourtant... (complétons sa phrase à sa place) quand une personne se dit : « Je vais faire l'envie des siècles à venir », on peut être sûr qu'elle se sent fort mal à l'aise dans le présent. Cette vie était-elle vraiment aussi passionnante, aussi flatteuse, aussi glorieuse qu'elle semble l'être d'après ce qu'en disent les mémorialistes ?²⁰⁶

Non seulement le narrateur pense à la place d'Orlando – et cet exercice s'étire sur toute une page –, allant radicalement à l'encontre du travail de recherche irréprochable qu'il devrait accomplir, mais il semble également remettre en question la vocation des mémorialistes dont il ne cesse pourtant de rappeler l'importance. Et lorsqu'il ne se préoccupe pas de mettre des mots dans la bouche d'Orlando, il masque entièrement sa grossesse, un événement tout de même majeur dans la vie d'un être humain. Au cours de cette période, il n'écrit plus dans un souci de vérité biographique, mais dans un but poétique :

Nous voici donc à Kew et je vais vous montrer aujourd'hui (le 2 mars), sous le prunier, un muscari, un crocus, et aussi un bourgeon sur l'amandier ; ce qui fait que, lorsqu'on se promène en ce lieu, on pense aux oignons rouges et poilus enfoncés dans la terre en octobre ; qui fleurissent à présent ; et qu'on rêve plus qu'on ne

²⁰⁶ Woolf, *Orlando*, pp. 207-208.

saurait le dire, et qu'on prend dans son étui un cigare, et qu'on étale un manteau sous (la rime l'exige) un ormeau, et qu'on s'assoit dessus pour attendre le fameux martin-pêcheur censé avoir traversé, un certain soir, d'une rive à l'autre. Attendez ! Attendez ! Il vient, le martin-pêcheur ; il ne vient pas le martin-pêcheur.²⁰⁷

Ce discours, très étiré, décrit les cheminées des usines, les virgules rouges, la suite des aventures du martin-pêcheur, et autres élans lyriques ; pendant ce temps Orlando est enceinte, et nous ne l'apprenons – brutalement – que lors de son accouchement : « 'C'est un magnifique garçon, M'lady', dit Mrs Banting, la sage-femme, en déposant dans les bras d'Orlando son premier-né. Autrement dit, Orlando accoucha sans encombre d'un fils, le jeudi 20 mars, à trois heures du matin. »²⁰⁸

L'histoire d'Orlando nous est donc rapportée via un narrateur se proclamant biographe, sans en présenter aucune des caractéristiques.

Virginia Woolf construit un pastiche de biographie, et ce faisant, transmet son point de vue sur ce genre littéraire. Empruntant l'habit d'un narrateur peu fiable, elle critique la rigidité des biographies traditionnelles. Elle va d'ailleurs jusqu'à semer le doute dans la forme même de l'ouvrage, contaminant les notes de bas de page, où l'on peut lire : « À l'époque où Orlando était un homme il se peut que Shakespeare lui ait dédié un poème et que des admiratrices lui aient donné une boucle de cheveux »²⁰⁹, fait résolument impossible. Virginia Woolf brouille toutes les pistes, et les lecteur.ice.s peinent à se rattacher à une quelconque vérité : nous savions ne pas pouvoir compter sur le narrateur, nous ne pouvons désormais plus nous fier aux notes non plus. Par ailleurs, le fait que le soi-disant biographe d'*Orlando* désire se substituer à son héroïne et prolonger ses pensées

²⁰⁷ Woolf, *Orlando*, p. 284.

²⁰⁸ Woolf, *Orlando*, p. 286.

²⁰⁹ Woolf, *Orlando*, p. 274.

soulève un questionnement pertinent : comment connaître véritablement la vie d'un être, si nous n'avons à disposition que ses grandes actions et n'accédons pas à ses idées ? Comment un récit peut-il être réaliste s'il se contente de relater des actes ? La biographie traditionnelle telle que définie par Giovanni dresse finalement un portrait assez irréaliste d'un être humain. L'humain est en mouvement, s'inscrit dans un contexte social dont la réalité est instable de par les conventions et les règles qui la gouvernent. C'est ce que Bourdieu nomme « l'illusion biographique »²¹⁰. C'est également le point dont se soucie Virginia Woolf dans ses essais sur ce sujet²¹¹. Elle y critique les biographies de l'ère victorienne : selon elle, elles ne sont pas vraisemblables, car leur but est de montrer un « man of genius »²¹² uniquement sous un trait glorieux, figé dans une vérité indiscutable. Dans son essai « The New Biography »²¹³, elle reprend la définition proposée par Sydney Lee, et en souligne l'aspect contradictoire :

“The aim of biography”, said sir Sydney Lee, [...] “is the truthful transmission of personality”. [...] On the one hand, there is truth; on the other there is personality. And if we think of truth as something of granite-like solidity and of personality of rainbow-like intangibility and reflect that the aim of biography is to weld these two into one seamless whole, we shall admit that the problem is a stiff one and that we need not wonder if biographers have for the most part failed to solve it.²¹⁴

« Granite » et « rainbow » peuvent être traduits par les termes « vérité » et « fiction ». Le premier représente tout ce qui a une valeur d'archive historique, les documents sur lesquels il est nécessaire de s'appuyer ; le second relève de l'imagination, ce qui est indéfini. La combinaison de ces deux éléments semble effectivement complexe, et

²¹⁰ Bourdieu, « L'illusion biographique » dans *Actes de la recherche en Sciences sociales* (1986). pp 69-72

²¹¹ Woolf, *Granite and rainbow* (1958).

²¹² Hemecker et Saunders, *Biography in theory: key texts with commentaries* (2017). p.125.

²¹³ Woolf, « The New Biography », *Granite and Rainbow*. pp 149 – 155.

²¹⁴ Woolf, « The New Biography », *Granite and Rainbow* p. 149.

Virginia Woolf critique les biographes de l'ère victorienne, désireux de montrer l'homme selon une vérité intangible, suivant des faits clairs, précis et objectifs :

But these facts are not like the facts of science – once they are discovered, always the same. They are subject to changes of opinion; opinions change as the times change. What was thought a sin is now known, by the light of facts won for us by the psychologists, to be perhaps a misfortune; perhaps a curiosity; perhaps neither one nor the other, but a trifling foible of no great importance one way or the other.²¹⁵

Ainsi, selon l'auteure, c'est une erreur que de concevoir une biographie comme un document à valeur scientifique, du fait du caractère mouvant de la réalité humaine. Aucune vérité n'est invariable. C'est la raison pour laquelle Virginia Woolf introduit dans ses pastiches biographiques (*Orlando* ou *Flush*) des éléments de « granite » et de « rainbow ». Dans l'œuvre à l'étude, l'auteure raille le rôle du biographe victorien par l'entremise du personnage du narrateur qui, bien qu'il tienne à prendre son statut très au sérieux, ne peut s'empêcher de constater que les documents d'archive ne sont pas suffisants pour dresser un portrait réaliste d'Orlando :

Le biographe se trouve maintenant confronté à une difficulté qu'il vaut sans doute mieux avouer plutôt que de la farder. Jusqu'à présent, il s'est appuyé pour raconter la vie d'Orlando sur des documents, d'ordre privé et historique, qui lui ont permis de remplir le premier devoir de tout biographe : marcher obstinément, sans regarder ni à droite ni à gauche, sur les traces indélébiles de la vérité ; aveugle aux fleurs et indifférents aux ombrages, marcher encore et toujours avec méthode, jusqu'au moment où il bascule sans légèreté dans la tombe après avoir écrit Finis sur la pierre au-dessus de sa tête.²¹⁶

Finalement, dans *Orlando*, Virginia Woolf met en pratique sa théorie de la biographie : pour être réaliste, il est nécessaire de combiner archives et imagination.

²¹⁵ Hemecker et Saunders, p.129.

²¹⁶ Woolf, *Orlando*, p. 64.

Bien qu'il s'agisse à priori d'une pure fiction, ce roman présente bel et bien des aspects historiques réels, et l'auteure utilise le genre biographique, non pas pour dépeindre la vie d'un personnage illustre, mais pour évoquer « l'esprit du siècle »²¹⁷ et critiquer les valeurs de l'ère victorienne. Ce procédé renvoie à la question de l'indiscrétion à travers celle de la censure : selon la société, que sommes-nous autorisés à dire ? Et comment contourner l'interdit du sujet tabou ?

2. Un témoignage ironique

Orlando présente une forte critique de la société et des valeurs victoriennes. Virginia Woolf s'empare du genre traditionnellement rigoureux et règlementé de la biographie pour le transformer et le remodeler, prônant davantage de libertés et proposant un intéressant mélange de fictions et de réalités ; ce qui illustre d'ores et déjà son projet : la remise en question des valeurs traditionnelles sera camouflée par un apparent conformisme. Ainsi, tout au long du roman, le ton ironique est à l'honneur, suggérant un double sens et instaurant un rapport privilégié avec les lecteur.ice.s.

Dans son article « L'ironie comme trope »²¹⁸, Catherine Kerbrat-Orecchioni répertorie deux niveaux sémantiques hiérarchisés liés à l'ironie : le premier est le sens littéral, il est patent, inscrit dans la langue ; le second est le sens dérivé, caché derrière le sens littéral.²¹⁹ Ce trope inclut donc une norme de dualité dans son essence même, et « opère [...] un

²¹⁷ Voir notamment pp. 236, 237, 256, 257.

²¹⁸ Kerbrat-Orecchioni, « L'ironie comme trope », *Poétique, Revue de théorie et d'analyse littéraires* (1980). pp. 108 – 127.

²¹⁹ Kerbrat-Orecchioni, p. 110.

renversement de la hiérarchie usuelle des niveaux sémantiques : dès lors qu'elle est identifiée, la valeur dérivée se trouve promue au rang de valeur dénotative, cependant que le sens littéral se trouve dégradé sous forme de trace connotée »²²⁰. Selon cette définition, l'ironie apparaît comme le moyen par excellence de blâmer des mœurs intégrées ; le décalage entre la pensée exprimée et celle ressentie donnant lieu à un jeu de cache-cache nécessitant une participation active des lecteur.ice.s.

Un passage révélateur de ce procédé se situe alors qu'Orlando a déjà changé de sexe. Iel est alors le.la témoin privilégié.e des différences établies par la société entre les gentes masculines et féminines. C'est ainsi qu'un gentilhomme affirme un jour :

« Chacun sait », dit Mr S.W, « que lorsque les hommes ne sont pas là pour les stimuler, les femmes ne trouvent rien à se dire. Quand elles sont ensemble, elles ne parlent pas : elles égratignent. » [...] Nous nous demandons ce que les femmes peuvent bien faire lorsqu'elles recherchent la compagnie de leurs semblables ! Mais ceci n'étant pas une question digne d'intéresser un homme raisonnable, que l'on nous permette [...] de dire simplement qu'Orlando affirmait trouver grand plaisir à la compagnie des femmes, et laissons aux gentlemen le soin de prouver (ils adorent s'en charger) que la chose est impossible.²²¹

À nouveau, c'est par le biais du narrateur-biographe que le ton railleur de l'auteure se laisse deviner. Il se définit lui-même comme faisant partie de la classe des « gentlemen » ; il ne devrait donc ressentir la moindre once de curiosité quant à ce que les femmes peuvent bien se trouver d'intéressant. Mais il en parle tout de même (ce qui démontre un semblant de préoccupation, contrairement à ce qu'il prétend), et, selon lui, Orlando qui fut un homme auparavant – et qui devrait être pareillement désintéressé de ce genre de sujet – apprécie ces rendez-vous féminins. Si les lecteur.ice.s pouvaient encore douter des

²²⁰ Kerbrat-Orecchioni, p. 111.

²²¹ Woolf, *Orlando*, p. 214.

intentions de Virginia Woolf, la proposition entre parenthèses écarte tout soupçon : elle se moque délibérément de Mr S.W, et à travers lui, de tous ceux ayant les mêmes idées. Il s'agit là d'un signe de connivence entre l'auteure et les recepteurs du message. C'est un des points essentiels du fonctionnement de l'ironie : elle a besoin d'un destinataire (Virginia Woolf camouflée sous les traits du narrateur), d'un destinataire (les lecteurs), d'un actant-cible²²² (Mr. S.W et ses semblables). Les deux premiers ont un rapport complice, privilégié ; le destinataire énonce un message codé compris par les destinataires, pointant l'actant-cible du doigt en le ridiculisant. En effet, « l'ironie est un trope ayant une valeur illocutoire bien caractérisée [...] : ironiser, c'est toujours d'une certaine manière railler, disqualifier, tourner en dérision, se moquer de quelqu'un ou de quelque chose »²²³. En se riant de Mr S.W, Virginia Woolf dénonce la misogynie ambiante de « l'Esprit du siècle », qu'elle moque dès les premières pages du roman : « C'était l'âge élizabéthain ; leur moralité n'était pas la nôtre ; leur climat non plus ; ni même leurs légumes. »²²⁴ Disposer les légumes élizabéthains sur le même plan que la moralité est indiscutablement sarcastique.

Notons également le paradoxe mis en place par ce mode de langage. Dans la sous-partie précédente, nous avons établi que le narrateur-biographe d'*Orlando* n'était aucunement crédible : il ment, omet des événements majeurs, souligne des faits sans importance et se disperse en élans poétiques ; cette attitude devrait logiquement instaurer une forme de distance entre le récit et les lecteurs. Or, cette non-fiabilité – due en grande partie au traitement ironique de l'histoire – déclenche une consolidation de leur lien, en greffant

²²² Kerbrat-Orecchioni, pp. 119-120.

²²³ Kerbrat-Orecchioni, p. 119.

²²⁴ Woolf, *Orlando*, p. 27.

une nouvelle couche de sens au roman. Ce fonctionnement est intimement lié à celui de l'indicible. En effet, ironie et indicible sont semblables dans leur nécessité de passer par des chemins de traverse pour dévoiler un non-dit. Nous retrouvons là une économie de détournement. Avec l'ironie, le mouvement est constant : nous ne pouvons nous satisfaire de lire le texte et de nous reposer sur le sens littéral des mots. Il est nécessaire de chercher le sens dérivé, de questionner les intentions de l'auteure. Les paradigmes sont alors similaires à ceux de *W ou le souvenir d'enfance* et de *L'Écume des jours* : il s'agit toujours de comprendre l'économie de la *différance* pour saisir le sens totalisant dissimulé sous diverses formes langagières.

Dans *Orlando*, l'ironie parasite également le trope de la personnification. Virginia Woolf l'emploie dans le même but que l'ironie : exposer l'hypocrisie des valeurs traditionnelles. Afin d'illustrer ces propos, il me semble important d'exploiter le passage de l'annonce du changement de sexe d'Orlando, dans lequel la vérité, la franchise, l'honnêteté, la pureté, la chasteté et la pudeur prennent vie sous forme de Déeses ou de Saintes :

Vérité, Franchise et Honnêteté, ces déesses austères qui font bonne garde près de l'encrier du biographe [...] réclament : « La Vérité et rien que la Vérité ! » À ce moment précis [...] trois silhouettes se présentent. La première est Notre-Dame de Pureté. [...] Derrière elle s'avance, d'un pas plus majestueux, Notre-Dame de Chasteté. [...] Tout près derrière elles, comme s'abritant dans l'ombre de sa sœur la plus imposante, arrive Notre-Dame de la Pudeur, la plus frêle et la plus belle des trois. [...]

Avec des gestes douloureux de pleureuses, les trois sœurs se donnent la main et se mettent à danser lentement, tout en agitant leurs voiles et en chantant : « Vérité, ne sors pas de ton antre affreux ! Cache-toi plus profond, Vérité redoutable. Car tu étales à la brutale lumière du soleil ce qui ne devrait ni se savoir ni se faire ; tu dévoiles la hante ; tu illumines l'obscur. Reste cachée ! Surtout reste cachée !²²⁵

Finalement, les trois Dames (Pureté, Chasteté et Pudeur) s'écartent de leurs trois rivales,

²²⁵ Woolf, *Orlando*, pp. 132 – 135.

Car c'est là-bas et non pas ici [...] que résident encore, au fond des bunaux, ceux qui nous aiment encore, ceux qui nous honorent : vierges et hommes d'affaires, hommes de loi et docteurs ; ceux qui interdisent et qui réfutent ; ceux qui vénèrent encore sans savoir pourquoi et ceux qui approuvent sans comprendre ; la tribu encore nombreuse (le Ciel soit loué !) des gens respectables : qui préfèrent ne pas voir, qui désirent ne pas savoir, qui aiment l'obscurité et nous adorent encore, non sans raison : car c'est nous qui leur avons donné Richesse, Prospérité, Confort.²²⁶

L'extrait est long, mais nécessaire pour comprendre la manière qu'a Virginia Woolf d'explorer les faux-semblants de la société, la censure et les tabous. Elle associe ironie et personnification afin de mettre en valeur l'absurdité de « l'Esprit du siècle » dont les valeurs consistent à vivre dans le déni pour vivre une vie plus facile et en conformité avec son milieu. Via ces moyens détournés, l'auteure fait surgir l'idée selon laquelle il est dans l'intérêt économique des sociétés d'instaurer une forme de peur de l'inconnu au sein de la population : il convient d'uniformiser les gens, de les rassembler autour de mêmes idées, de créer des besoins identiques qui les feront consommer ; et ils feront sans se poser de questions, étant donné que tout sera au nom de la Pureté, la Chasteté ou la Pudeur.

Nous pouvons également souligner le mouvement allant de la personnification ironique à l'allégorie. La longueur du passage, le fait que les instances personnifiées agissent, parlent, aient des opinions propres, laisse imaginer un transfert du discours parodique à un récit figuratif. Ce transfert permet la construction plus élaborée d'une critique amère de la société, tout en restant dans une économie du détour.

Finalement, avec l'ironie comme arme, Virginia Woolf s'attaque aux valeurs de « l'esprit du siècle », démontrant leur absurdité et soulignant qu'elles se nourrissent de l'ignorance et non de la « Vérité ». Dans les passages cités dans cette sous-partie, elle s'en prend tout

²²⁶ Woolf, *Orlando*, p. 135.

particulièrement à l'hétérocentrisme de la société qui classifie de tabous les autres identités sexuelles et de genre, les forçant à demeurer dans l'ombre, invisibles, et, de ce fait, indicibles. À nouveau, est instauré un rapport de dualité, dans une entreprise alliant la mise en avant de propos non-dits et une dénonciation détournée. Selon Julie Briggs, le langage de Virginia Woolf est « at once precise and suggestive, [responding] to and even [exposing] cultural taboos »²²⁷. Selon elle, l'écriture de l'indicible culturel a besoin de cette forme de bipolarité car « the unsaid or the unspeakable, words or thoughts that cannot be spoken in polite society, also exert their pressure on what does get said : many of these are connected with the needs or urges of the body, and reflect public regulation or repression of bodily desires or actions »²²⁸. En effet, le corps est toujours un sujet interdit, plus particulièrement celui des femmes, il demeure l'objet de la censure par excellence. Il est en permanence contrôlé, à la fois caché – car source de désirs impurs – et constamment exhibé. Le corps de la femme oscille entre ce double standard, inviolable et pourtant violé. De ce fait, il est un médium par lequel l'indicible transfigure malgré lui. Ce qui ne peut être dit, « the unsaid or the unspeakable », ne peut se dévoiler, comme le traumatisme, que dans une économie du détour. Et la conclusion du passage cité ci-dessus, est très révélatrice : « force est de l'avouer : [Orlando] est devenu femme »²²⁹.

²²⁷ Briggs, « The conversation behind the conversation: Speaking the unspeakable in Virginia Woolf », *Études anglaises* (2005). p. 8.

²²⁸ Briggs, p. 7.

²²⁹ Woolf, *Orlando*, p. 136.

B. L'expérience innommable d'Orlando

Orlando est donc devenu.e femme. Cette métamorphose surnaturelle, soudaine et sans aucune raison apparente, est également traitée dans une optique double : le personnage est inchangé, et pourtant différent biologiquement parlant. Il est intéressant de constater que l'hybridité ne touche pas uniquement le personnage principal : bien que ne changeant pas de sexe au cours de l'histoire, d'autres en témoignent, et particulièrement les êtres dont Orlando tombera amoureux.se, Sacha et Shelmerdine. Je montrerai que les relations entretenues par les protagonistes suivent toujours un schéma croisé et complémentaire. J'étudierai ainsi ces paradoxes et ressemblances en m'intéressant à l'examen des corps dans le roman, puis à la mise en scène de la théorie de la fluidité du genre en faisant dialoguer les théories de Judith Butler et les chroniques de Paul B. Preciado.

1. Corps hybrides

Liée au changement de sexe que vit le jeune homme, l'hybridité d'Orlando va presque de soi. Il est cependant intéressant de constater qu'elle a toujours été présente (elle n'est pas déclenchée par le changement de sexe, elle est déjà là quand iel est « simplement homme »). La première phrase du roman est révélatrice de cette ambiguïté : « Il – car son sexe ne faisait aucun doute quoique la mode du temps contribuât un peu à le travestir – affrontait à grands coups d'épée la tête d'un maure qui se balançait aux chevrons. »²³⁰ L'insistance sur la certitude de son sexe provoque d'ores et déjà un sentiment d'étrangeté

²³⁰ Woolf, *Orlando*, p. 13.

chez les lecteur.ice.s : le pronom « il » est amplement suffisant afin de comprendre qu'il s'agit d'un homme, et le fait que cette caractéristique soit soulignée n'en est que plus insolite. Le terme « travestir » contribue à amplifier cet aspect. Cette première phrase dialogue avec le portrait du jeune homme :

Le carmin de ses joues s'ombrail d'un duvet de pêche, le duvet au-dessus des lèvres était à peine plus épais que le duvet de ses joues. Quant aux lèvres, petites, elles laissaient entrevoir des dents d'une blancheur exquise d'amande. Rien ne faisait dévier l'arc du nez à la ligne courte et ferme ; la chevelure était sombre, les oreilles petites et bien appliquées contre la tête. Mais que ne peut-on, hélas ! clore ce répertoire sans avoir à mentionner le front et les yeux. Pourquoi les hommes ne naissent-ils que rarement, hélas ! dépourvus de ces trois attributs ? [...] À peine avons-nous considéré ces yeux et ce front que nous devenons lyriques.²³¹

Son sexe – ou du moins son genre, je reviendrai sur cette distinction avec Judith Butler – est énigmatique : avant la mention des « hommes », cette description reprend des codes culturellement féminins. De plus, iel fait preuve d'une sensibilité à fleur de peau à l'égard de la nature et de la poésie : « Le vert de la nature est une chose, et une autre le vert en littérature. La nature et les lettres semblent entretenir une antipathie naturelle : mettez-les en contact et elles s'entre-déchirent. »²³² Tous ces éléments, physiques et moraux, sont à l'opposé de ce que « [la] police du genre exige [...] du petit garçon et de la petite fille »²³³. Ils s'apparentent nettement plus à la représentation de la femme dans l'imaginaire collectif. Il y a donc ici une forme de non-adéquation à la réalité, du moins celle imposée par les carcans sociaux. Nous retrouvons cette discordance avec le personnage de Sacha, jeune aristocrate russe qui sera le premier amour véritable d'Orlando (et dont le souvenir le.la hantera longtemps) :

²³¹ Woolf, *Orlando*, p. 15.

²³² Woolf, *Orlando*, p. 16.

²³³ Preciado, p. 50.

Le 7 janvier, vers six heures du soir, [...] il perçut une silhouette émergeant du pavillon de l'ambassade moscovite. On ne pouvait dire si c'était celle d'un homme ou d'une femme [...], et Orlando fut saisi de la plus vive curiosité. Cette personne, de nom et de sexe inconnus, était de taille moyenne ou à peu près, très mince de constitution et habillée des pieds à la tête de velours [...]. Mais ces détails ne comptaient pas en regard de la séduction extrême qui émanait de toute sa personne. [...] Quand le jeune homme – hélas ! ce devait être un homme : une femme n'aurait pu patiner aussi vite ni aussi rigoureusement – le dépassa [...] Orlando se senti d'humeur à s'arracher les cheveux de dépit à l'idée que, la personne étant du même sexe que lui, toute étreinte était impossible.²³⁴

Avant tout, notons que nous retrouvons dans cet extrait le ton ironique propre au biographe. Orlando est alors un jeune homme ayant visiblement intégré les stéréotypes culturels : selon iel, une femme ne peut certainement pas patiner plus vite qu'un homme, l'être mystérieux est donc nécessairement de sexe masculin. Ensuite, il est intéressant de prêter attention à la signification du prénom de la moscovite : il s'agit de la forme russe du prénom Alexandre, signifiant « protéger » et « homme viril ». Par ailleurs, nous avons ici un aperçu de ce que sera la sexualité d'Orlando : en tombant amoureux.se de Sacha avant de savoir qu'il s'agit en réalité d'une femme, Virginia Woolf nous incite à concevoir la bisexualité du personnage. Seulement celle-ci, impensable et donc impensée à cette époque, ne sera jamais nommée.

Je donnerai un dernier exemple de ce schéma croisé : la relation entre Orlando et Marmaduke Bonthtope Shelmerdine. Cette partie du récit se situe au XIX^e siècle en Angleterre. Orlando, alors de sexe féminin, se fiance à cet homme quelques minutes après leur rencontre²³⁵. Ces deux personnages sont tout à fait similaires dans leurs oppositions : Shelmerdine est un.e homme féminin ; Orlando est un.e femme masculine. En témoigne

²³⁴ Woolf, *Orlando*, pp. 37-38.

²³⁵ Woolf, *Orlando*, p. 243.

ce dialogue survenu juste après leur rencontre : « « Oh Shel ! Ne me quittez pas ! » s'écria [Orlando], « je vous aime à la folie ! » Elle n'avait pas plus tôt prononcé ces mots qu'un affreux soupçon les submergea en même temps. « Shel, vous êtes une femme ! » s'exclama-t-elle « Orlando, vous êtes un homme ! » s'exclama-t-il. »²³⁶ Ils partagent la même ambiguïté corporelle. Aucun des époux n'est constitué d'un sexe ou d'un genre fixe, ils ne présentent aucune adéquation entre leurs corps et leurs statuts civiques. Cette inadéquation les rapproche considérablement, ils se comprennent à la perfection :

« Êtes-vous tout à fait certaine de ne pas être un homme ? » lui demandait [Shel] avec inquiétude ; question à laquelle la sienne faisait écho :
« Est-il possible que vous ne soyez pas une femme ? » sur quoi ils devaient s'en assurer sans ambages. Chacun était si étonné de trouver chez l'autre une compréhension instantanée et c'était, pour chacun, une telle révélation de constater qu'une femme pouvait se montrer aussi tolérante et aussi franche qu'un homme et un homme aussi fantasque et subtil qu'une femme, qu'ils devaient immédiatement mettre la question à l'épreuve.²³⁷

En analysant les représentations d'Orlando en tant qu'homme, puis en tant que femme, de Sacha et de Shelmerdine, nous pouvons constater que Virginia Woolf met en place une structure chiasmatique : des opposés ne cessent de se répondre et de se compléter. Nous sommes dans un schéma toujours déjà dédoublé, deux identités semblent coexister en iel. Par ailleurs, cette structure résonne avec cette citation de Paul B. Preciado : « le croisement est le seul endroit qui existe. Il n'y a pas deux rives opposées »²³⁸. Il n'existe pas de chemin parfaitement linéaire, et encore moins parfaitement binaire. J'irai plus loin dans la suite de cette étude en démontrant qu'Orlando n'est pas seulement double, mais infini.e.

²³⁶ Woolf, *Orlando*, p. 245.

²³⁷ Woolf, *Orlando*, p. 250.

²³⁸ Preciado, p. 30.

Ce canevas croisé n'est pas sans rappeler le dédoublement de Georges Perec à travers Gaspard Winckler, et l'île de W dans *W ou le souvenir d'enfance*, dédoublement dû à son incapacité à raconter son expérience traumatique. Il fait également écho à *L'Écume des jours*, dans lequel les corps des personnages, ainsi que les décors, ont une volonté propre. Il s'agit ainsi de corps porteurs de non-dits, d'indicibles, d'impensables. Le corps est toujours le véhicule par excellence de l'indicible, c'est par lui que l'inexprimable devra tenter, par des moyens détournés, de se libérer sous forme de symboles. C'est une expérience semblable à ce que Freud appelle la psychopathologie. Il s'agit de l'étude des actes manqués (les lapsus auditifs, les erreurs d'écriture et de lecture entre autres), des liens entre le biologique et le représentationnel. Selon lui, les actes manqués sont « comme les symptômes, des formations de compromis entre l'intention consciente du sujet et le refoulé »²³⁹ : une idée refoulée, indicible, altère le comportement du sujet. Les changements corporels d'Orlando, le fait que ce corps soit inscrit dans une forme de désunion traversant les âges et les genres, illustrent l'absence totale de représentation langagière de sa sexualité, de son rapport à iel-même.

Dans *La pensée Straight*, Monique Wittig (1935 – 2003) – romancière, théoricienne, et féministe française – pose comme prédicat que nous vivons dans un régime politique hétérosexuel :

Qu'est-ce que l'hétérosexualité ? En tant que mot il n'a pas existé avant qu'on parle de l'homosexualité au début du XXème siècle [...]. L'hétérosexualité allait tellement de soi qu'elle n'avait pas de nom. C'était la norme sociale. C'est le contrat social. C'est un régime politique. [...] [Une] institution dont on ne parle pas, sur laquelle on n'écrit pas. Car il y a un présupposé, un déjà-là, du social d'avant le social : l'existence de deux (pourquoi deux ?) groupes artificiellement distincts, les

²³⁹ Laplanche et Pontalis, « Actes manqués », dans *Vocabulaire de la psychanalyse* (2004). pp. 5-6.

hommes et les femmes. [...] Est-il pensable qu'on ne soit rien si on n'appartient pas à cette armée ?²⁴⁰

De la même façon que les corps d'Orlando, Sacha et Shelmerdine se répondent et se croisent, hétérosexualité et homosexualité ne peuvent être pensées l'une sans l'autre. Cependant, elles ont une relation hiérarchique dans laquelle l'hétérosexualité est la norme, et l'homosexualité la marginalisée, l'ignorée. Dans cette citation, la question de l'indicible est centrale. Wittig soulève le fait que si le terme d'hétérosexualité était inexistant, c'est en raison de sa suprématie. En somme, elle est une règle supposée invariable. À l'inverse, l'absence de désignation d'autres formes de sexualité en fait des sous-catégories hors-normes, et n'en permet pas l'identification ou la compréhension.

Dans la même lignée, Ludwig Wittgenstein écrit dans le *Tractatus-Logico-Philosophicus* : « Les frontières de mon langage sont les frontières de mon propre monde »²⁴¹, définissant ainsi un lien entre langage et représentation. Afin de concevoir le réel, le langage est un outil essentiel. Il en est de même dans la tentative de se définir soi-même. Cette idée soulève nécessairement la question de la représentation. Dans *Les Guérillères*, Monique Wittig pose également la question du langage et interroge son adéquation au réel. Dans ce texte, il s'agit de mettre en lumière un langage conforme aux normes patriarcales, ne permettant pas la visibilité et l'émancipation des femmes : « Elles disent qu'il n'y a pas de réalité avant que les mots les règles les règlements lui aient donné forme. »²⁴² Il y aurait donc une préséance du langage sur le réel. Comment imaginer ce qu'on ne peut nommer par absence de mot ? Dans quelles mesures Orlando, qui, non

²⁴⁰ Wittig, « À propos du contrat social », *La pensée straight* (2013). pp. 74-75.

²⁴¹ Wittgenstein, p. 93 (en italique dans le texte).

²⁴² Wittig, « Voyez ce mal jambé qui cache ses mollets à toutes. », *Les Guérillères* (1969). p. 47.

seulement ne fait pas partie de « l'armée » hétérosexuelle, mais qui ne peut non plus s'inscrire dans un monde binaire, peut se penser ? La réponse pourrait être la suivante : « inventer une nouvelle grammaire permettant d'imaginer une autre organisation sociale des formes de vie »²⁴³, et tant que cette nouvelle structure ne sera pas mise en place, Orlando demeurera indicible. Son hybridité fait de iel un objet étranger et indéfinissable. À travers les corps de ses personnages, Virginia Woolf instaure un langage hybride, questionnant les stéréotypes et les limites d'un lexique borné à une réalité singulière, niant pluralité et diversité. Elle incite les lecteur.ice.s à repenser leur imaginaire et les normes limitant le réel à des codes préétablis. C'est ainsi qu'elle met en scène un corps politique, véhicule de l'idée de la fluidité du genre.

2. La révolution du genre

Orlando, personnage hybride et ambigu par excellence, semble être un prétexte littéraire dont la visée le dépasse: illustrer l'idée de la fluidité du genre. Afin de développer mon argumentation, je m'appuierai ici sur les écrits de Paul B. Preciado et de Judith Butler.

Paul B. Preciado, (1970 -), philosophe féministe et transsexuel, « migrant du genre »²⁴⁴, compile dans *Un appartement sur Uranus* ses chroniques rédigées pour le journal *Libération* du 20 mars 2013 au 15 janvier 2018. Celles-ci portent sur son analyse des systèmes de pouvoir et d'oppression, particulièrement dans l'Europe contemporaine. Il y raconte également son expérience, d'abord en tant que femme homosexuelle, puis en tant

²⁴³ Preciado, p. 43.

²⁴⁴ Preciado, p. 38.

qu'homme transsexuel. Un des termes qu'il reprend maintes fois au cours de ses chroniques afin de se décrire est celui de « traversée », qui peut également permettre de caractériser Orlando avec justesse si l'on pense à sa relation aux genres, au temps, et à l'espace.

Judith Butler (1956 -), également philosophe féministe, a largement contribué à l'avancée des théories queers, et s'intéresse aux notions de sexe et de genres. Dans son essai « Performative Acts and Gender Constitution », elle reprend la célèbre phrase de Simone de Beauvoir : « On ne naît pas femme on le devient »²⁴⁵ et développe sa réflexion autour de ce noyau :

To be female is, according to that distinction, a facticity which has no meaning, but to be a woman is to have *become* a woman, to compel the body to conform to an historical idea of 'woman', to induce the body to become a cultural sign, to materialize oneself in obedience to an historically delimited possibility, and to do this as a sustained and corporeal project.²⁴⁶

Butler insiste sur la différence entre le sexe et le genre : le premier étant d'ordre biologique, naturel ; le second étant un construit social, culturel. Selon elle, le genre se définit suivant plusieurs caractéristiques : il s'agit d'une réalisation matérielle de codes précis, ayant lieu dans un contexte social déterminé, inscrit dans une temporalité répétitive, et puni s'il n'est pas correctement exécuté. Ainsi, chacun.e est l'act.eur.ice de son genre et est tenu de reproduire des schémas préétablis d'après des constructions historiques :

The act that one does, the act that one performs, is, in a sense, an act that has been going on before one arrived on the scene. Hence, gender is an act that has been rehearsed, much as a script survives the particular actors who make use of it, but

²⁴⁵ Beauvoir, *Le Deuxième Sexe* (2017). p.13.

²⁴⁶ Butler, p. 522.

which requires individual actors in order to be actualized and reproduced once again. [...] As a public action and performative act, gender is not a radical choice or project that reflects a merely individual choice, but neither is it imposed or inscribed upon the individual [...].²⁴⁷

Le roman de Virginia Woolf peut servir d'introduction ou de mise en image du concept du genre tel que théorisé par Judith Butler, ainsi que de la pression sociale l'encadrant. Orlando devenu.e femme comprend très rapidement qu'il lui est nécessaire de se conformer à l'image de ce genre si iel veut avoir un statut légitime, survivre dans la société, notamment dans le domaine de la séduction : « elle se rappela ses exigences de jeune homme : une femme devait être docile, chaste, parfumée et mise à ravir »²⁴⁸. De plus, iel comprend que la binarité est un mythe, qu'il s'agit d'une comédie dans laquelle chacun.e est dans l'obligation maintenir son rôle. En témoigne ce passage lors duquel Orlando est en compagnie d'un homme : « Bref, l'un et l'autre remplirent avec beaucoup d'énergie leurs rôles respectifs d'homme et de femme pendant dix minutes, puis ils vinrent à parler normalement. »²⁴⁹ Constatons à nouveau le ton très ironique avec lequel est traité le changement de sexe d'Orlando : la question des rôles endossés par les personnages implique un manque de naturel dans leur relation (ou du moins, au début de celle-ci), et rend leur échange dérisoire et comique.

En outre, toute obligation sociale mal exécutée s'accompagne d'une punition. Si les personnages sont contraints d'endosser des rôles ne correspondant pas nécessairement à leur personnalité, c'est qu'agir autrement présente un risque. Paul B. Preciado évoque cette combinaison entre incarnation du genre et répression à plusieurs reprises, notamment

²⁴⁷ Butler, p. 526.

²⁴⁸ Woolf, *Orlando*, p. 154.

²⁴⁹ Woolf, *Orlando*, p. 175.

dans sa chronique « Qui défend l'enfant queer »²⁵⁰. Cette dernière date du 15 janvier 2013, période ponctuée par les manifestations pour et contre l'adoption de la loi pour le mariage homosexuel en France. Les opposants à cette loi (dont l'égérie était Frigide Barjot²⁵¹) « sont tombés d'accord pour faire du droit de l'enfant à avoir un père et une mère l'argument central justifiant la limitation des droits des homosexuels »²⁵². Selon le philosophe,

Si tu n'es pas hétérosexuel, c'est la mort qui t'attend. La police du genre [...] façonne les corps afin de dessiner des organes sexuels complémentaires. Elle prépare la reproduction de l'école au Parlement, l'industrialise. L'enfant que Frigide Barjot désire protéger est la créature d'une machine despotique : un copéiste rapetissé qui fait campagne pour la mort au nom de la protection de la vie.²⁵³

Bien loin d'agir au nom de la liberté des individus, la « manif pour tous » réclame la poursuite d'un système oppressif envers les minorités sexuelles, d'une hégémonie hétérocentrée hiérarchisée, dans laquelle « la masculinité est [...] le détenteur et l'utilisateur légitime de la violence. Cette violence s'exprime socialement sous forme de discrimination, économiquement sous forme de privilège, sexuellement sous la forme de l'agression et du viol »²⁵⁴.

Dans la société, cette agressivité est d'autant plus légitimée lorsqu'elle s'abat sur une personne transsexuelle, ayant enfreint tous les codes d'une société reposant sur un système politique binaire. Elle s'infiltré avant tout dans le langage, constituant une forme

²⁵⁰ Preciado, pp. 48 – 53.

²⁵¹ Frigide Barjot est une chroniqueuse télévisuelle française, connue pour ses engagements politiques et religieux, notamment au sein de la « manif pour tous », collectif à l'origine des manifestations contre le mariage homosexuel en France.

²⁵² Preciado, p. 48.

²⁵³ Preciado, pp. 50 – 51.

²⁵⁴ Preciado, p. 327.

de rejet permanent. Dans « Identité en transit »²⁵⁵ (28 mai 2016), Preciado décrit son expérience de la transition, et la violence qu'elle engendre : « La sensation d'être en hors-jeu du langage : la terreur d'avoir outrepassé les limites de l'intelligibilité sociale ; la fascination de pouvoir observer de l'extérieur, ou plus exactement depuis le seuil, ne serait-ce qu'un instant, l'appareil qui nous construit comme sujet.²⁵⁶ »

L'expérience transsexuelle dépasse les normes sociales, les rôles définis académiquement. Elle est ainsi étroitement liée à la question de l'indicible, la grammaire ne la légalisant pas. Preciado souligne la peur d'aller au-delà d'un langage non représentatif de sa réalité. Il insiste également sur le fait que ce lexique oppressif est une construction, impliquant conséquemment une possible déconstruction : « le processus de transition ne désigne pas le passage de la féminité à la masculinité (ces deux genres n'ont pas d'entité ontologique, seulement biopolitique et performative) mais bien celui d'un appareil de production de vérité à un autre. »²⁵⁷ Il nous invite ici non seulement à questionner la binarité du genre, mais également à penser la subjectivité de la vérité, sa mouvance inaltérable. La situation du philosophe présente de nombreux points en commun avec celle d'Orlando, iel pouvant s'apparenter à une personne non-binaire, étant toujours en mouvement, en migration d'un espace à un autre, d'une époque à une autre, d'un genre à un autre. Sa stabilité s'inscrit dans le déplacement, la traversée.

Finalement, c'est autrui qui est au centre de la problématique. Si pour Orlando le passage d'homme à femme importe peu, ne modifie ni sa personnalité ni ses envies, iel expérimente cette métamorphose à travers le regard des autres :

²⁵⁵ Preciado, pp. 212 – 215.

²⁵⁶ Preciado, p. 212.

²⁵⁷ Preciado, p. 214.

Sa pudeur concernant ce qu'elle écrit, sa vanité touchant sa propre personne, ses alarmes à propos de sa sécurité, tous ces indices semblent suggérer que ce que l'on disait un peu plus tôt – qu'il n'y avait pas de différence entre Orlando l'homme et Orlando la femme – cessaient d'être tout à fait vrai. [...] La différence vestimentaire y était, certains philosophes l'assurent, pour beaucoup. Les vêtements peuvent sembler de vaines bagatelles, mais [...] leur fonction la plus importante n'est pas de nous tenir chaud. Ils changent notre vision du monde et la vision que le monde a de nous. Ainsi, lorsque le capitaine Bartolus vit la jupe d'Orlando, il fit immédiatement tendre pour elle un abri de toile, il insista pour qu'elle reprît une tranche de bœuf, et il l'invita à se rendre à terre avec lui à bord de sa grande chaloupe. Elle n'aurait sûrement pas eu droit à tant d'égards si ses jupes, au lieu d'être vaporeuses, avaient étroitement enserré ses jambes à la façon d'un pantalon. [...] C'est pourquoi il y a bien des raisons de soutenir la théorie selon laquelle ce sont les vêtements qui nous portent et non l'inverse. [...] Si tous deux avaient porté le même vêtement, ils auraient peut-être eu la même vision du monde.²⁵⁸

Nous sommes toujours dans un schéma chiasmatique : Orlando change de sexe mais est serein.e avec ce nouveau corps ; la société ne change pas mais ne tolère pas cette différence. Dans ce passage, Virginia Woolf souligne le fait que les différences de genre sont instaurées culturellement dans la société et non naturellement, ce qui est précurseur des théories de Butler et Preciado. Les vêtements, créés par les êtres humains pour se couvrir, n'en sont pas moins une manière de distinguer la femme de l'homme et de les enfermer dans cette partition réglementée, de réactualiser une production sociale de la vérité du genre. Pourtant, Orlando, ayant été assigné aux deux genres,

n'avait, semble-t-il, aucun mal à assumer les deux rôles, et elle changeait de sexe très souvent, même si c'est une chose difficile à concevoir pour tous ceux qui n'ont jamais porté qu'un genre d'habit. Et il ne fait aucun doute qu'elle faisait double moisson grâce à ce stratagème : les plaisirs de la vie se trouvaient accrus et les expériences multipliées²⁵⁹.

²⁵⁸ Woolf, *Orlando*, pp. 183 – 184.

²⁵⁹ Woolf, *Orlando*, p. 215.

Orlando présente de nombreuses caractéristiques amenant à le penser « genderfluid », ce que Preciado décrit ainsi : il s'agit de « [la] fluidité des incarnations successives [...] l'existence d'un corps en dehors de la binarité sexuelle »²⁶⁰. Contrairement à ce que les normes dictent, cette identité apporte à Orlando une liberté inédite dans ses actes, sa façon de se concevoir, ainsi que dans ses relations amicales et intimes. Les « expériences multipliées » peuvent par exemple concerner sa sexualité : Orlando tombe aussi bien amoureux.se d'hommes que de femmes :

Et comme toutes les amours d'Orlando, jusque-là, avaient été des femmes, la lenteur coupable de la nature humaine, quand il s'agit de s'adapter aux conventions, faisait qu'aujourd'hui, devenue femme à son tour, c'était encore les femmes qu'elle aimait. [...] Et si la conscience d'appartenir au même sexe changeait quoi que ce fût à l'affaire, c'était d'intensifier et d'approfondir les sentiments qui avaient été les siens en tant qu'homme.²⁶¹

Aux prémices de sa vie de femme, Orlando semble être exclusivement attiré.e par d'autres femmes. Ce fait contredit le contrat hétérosexuel selon lequel il serait naturel d'aimer le sexe opposé. Ici, le changement de sexe n'a aucune incidence sur l'orientation sexuelle. Soulignons également que cette information est un non-événement. L'homosexualité, au lieu d'être décriée, est totalement banalisée.

Par le biais d'un récit fictif et ironique, Virginia Woolf dépeint ce qui sera quelques années plus tard un des principes de la théorie queer : des « identités sexuelles qui refusent la concordance genre / sexe, soit en prônant la transgression symbolique (les transgenres), soit en prônant la transformation biologique (les transsexuels) »²⁶². Orlando est dans la transgression permanente : non seulement iel ne correspond jamais aux stéréotypes de

²⁶⁰ Preciado, pp. 32 – 33.

²⁶¹ Woolf, *Orlando*, p. 158.

²⁶² Turcotte, préface de *La pensée straight*, Monique Wittig p. 21.

genre, mais ses attirances sexuelles ne sont pas non plus conformes à l'hégémonie hétérosexuelle. Plus tard dans le récit, Orlando tombera amoureux.se de Shelmerdine, l'épousera et aura un enfant avec lui. Les deux personnages auront du mal à se conformer à leurs genres, nous empêchant ainsi de les concevoir sous le seul prisme de la biologie. La bisexualité d'Orlando n'est jamais nommée, elle demeure impensée. Virginia Woolf propose une représentation implicite d'une sexualité transgressive. Suivant le même principe que le trope de l'ironie, le sujet principal n'est jamais explicite. Aux lecteur.ice.s d'interpréter et de tirer des conclusions à partir de cette économie du non-dit.

Par ailleurs, il est intéressant d'ouvrir une parenthèse afin de relever les similarités entre la théorie du genre de Judith Butler et celle du trauma de Cathy Caruth et Annelies Schulte Nordholt étudiées dans le premier chapitre de cette étude. Ces similarités mettent en relief la part d'indicible qui les entravent. Dans les deux cas, nous retrouvons les problématiques de la temporalité, notamment à travers la contrainte de répétition, de l'espace, et dans l'incapacité du sujet à définir et nommer un noyau originel.

Commençons par la temporalité et la contrainte de répétition. Selon Butler, la performance du genre s'inscrit dans un cadre historique précédant le sujet, alors contraint de répéter des actes sans les comprendre, ou de les associer à ce passé qui n'est pas le sien. Iel est donc dans un présent contaminé par les traces d'un passé dont iel n'a pas conscience. L'expérience traumatique est régie par une dynamique analogue : « the wound of the mind [...] is experienced too soon, too unexpectedly, to be fully known and is therefore not

available to consciousness until it imposes itself again, repeatedly, in the nightmares and repetitive actions of the survivor »²⁶³.

L'espace est également un enjeu primordial. Le jeu du genre – ainsi que celui de sa subversion – ne peut se jouer que dans un lieu précis, au risque d'être invalidé. Selon Annelies Schulte Nordholt, la postmémoire est imprégnée des lieux, qui « sont investis d'une aura, surdéterminés, ils deviennent une véritable obsession »²⁶⁴. Perec raconte son retour obsessif dans la rue Vilin, et Orlando ne peut s'empêcher de retourner à Londres, hanté.e par le chêne de son enfance²⁶⁵. Notons également l'importance de l'espace corporel, paramètre que l'on retrouve dans *W ou le souvenir d'enfance* (particulièrement à travers la cicatrice de Georges Perec) et dans *Orlando*, le corps du personnage étant au centre de l'œuvre.

Finalement, dans les deux cas l'indicible est omniprésent. Les sujets sont dans l'impossibilité de se raconter, que ce soit du fait de leur traumatisme, ou des insuffisances langagières. La volonté de révolutionner le genre, de l'anéantir afin de n'en être plus assujetti, nécessite d'en identifier les mécanismes, de les déconstruire afin de pouvoir s'en libérer. Il en est de même dans la tentative de surmonter un traumatisme.

C. Les pouvoirs de la narration

Virginia Woolf propose aux lecteur.ice.s de dépasser les bornes, d'aller au-delà du concevable et de surmonter les non-dits. Elle-même semble être à la recherche de cet éclatement. Elle explore les médiums du langage et de la littérature, leurs limites et les

²⁶³ Caruth, p. 4.

²⁶⁴ Schulte Nordholt, p. 244.

²⁶⁵ Voir notamment Woolf, *Orlando*, pp. 96-98-131, 267.

possibilités du récit de soi. Dans quelles mesures les œuvres littéraires parviennent-elles à exprimer le soi, l'intime ? Est-il possible de représenter le réel dans sa globalité ou d'atteindre une forme de vérité ?

1. Polysémies littéraires

Dans *Orlando*, Virginia Woolf malmène les limites de la littérature, en explore les possibilités dans ce qui semble être une quête de la vérité.

Dans cette œuvre, l'auteure semble en permanence poser une même question : quel langage adopter pour raconter une histoire ? Il n'est pas anodin que s'entremêlent diverses formes narratives ; que le narrateur se déclare biographe et que le personnage principal ait pour rêve absolu d'être reconnu.e en tant que poète. Je ne reviendrai pas sur les problématiques liées au narrateur, préalablement étudiées. Rappelons tout de même l'échec de son entreprise : malgré son souhait d'adopter un point de vue objectif, voire scientifique, il se rend compte que les trous dans le récit persistent, et ne peut s'empêcher de les combler en ayant recours à son imagination.

Du début à la fin du roman, nous suivons les péripéties littéraires d'Orlando, peinant à écrire son poème « Le Chêne ». De manière générale, « il avait beau mettre à sac le langage, les mots lui manquaient. Il lui fallait d'autres paysages et une autre langue »²⁶⁶. Iel ne cesse de chercher ses mots, sans jamais s'estimer satisfait.e. Ce n'est que trois cents ans après avoir entrepris la rédaction de son poème, qu'iel ressentira le besoin de le faire lire, recherchant un sentiment d'achèvement :

²⁶⁶ Woolf, *Orlando*, p. 47.

Le manuscrit qui reposait sur son cœur se mit à se trémousser et à battre comme un être vivant et, fait plus bizarre encore témoignant de la sympathie qui existait encore entre elle et lui, il suffit à Orlando d'incliner la tête pour comprendre ce qu'il disait. Il voulait être lu. Il devait être lu. Il mourrait sur son sein s'il n'était pas lu.²⁶⁷

Après trois siècles d'acharnement, le poème ne semble plus lui appartenir. Une fois qu'iel l'achève, son œuvre prend vie, s'émancipe, suggérant l'idée d'une forme d'indépendance du langage, qui nous échapperait et que nous ne pouvons qu'avoir l'illusion de manier. Il semblerait donc que la tentative de raconter par l'intermédiaire de la poésie se solde également par un échec, le médium échappant en fin de compte à l'artiste.

En marge de ces mises en abyme de la question du langage, nous pouvons déceler une double biographie : celle de Vita Sackville West dissimulée sous les traits d'Orlando, et celle, fictive, de cette dernière, jeune noble ayant traversé les genres et les époques. On relève également une part autobiographique liée aux multiples réflexions portant sur le processus de création dans le récit. Avec pour personnage une artiste, nous pouvons établir un parallèle entre iel et son auteure. En effet, tout le récit est surplombé par cette problématique, suggérée par le plaisir qu'a Virginia Woolf à manier le langage, à le décortiquer pour atteindre un noyau qui en serait la substance. Prenons pour exemple la description de la main de la reine représentée sur un tableau :

C'était une main mémorable, une main maigre aux longs doigts toujours recourbés comme s'ils tenaient l'ordre ou le sceptre, une main nerveuse, noueuse, malade et, cependant, autoritaire, une main qui n'avait qu'à se lever pour que tombe une tête ; une main, devina-t-il, reliée à un vieux corps qui avait l'odeur de ces placards où l'on range les fourrures dans le camphre. Mais ce corps était pourtant caparaçonné de toutes sortes de brocarts et de pierres précieuses et il se tenait très droit malgré, peut-être, la douleur due à la sciatique. C'était un corps qui ne bronchait pas bien qu'il fût pris dans les rets de mille frayeurs.²⁶⁸

²⁶⁷ Woolf, *Orlando*, p. 263.

²⁶⁸ Woolf, *Orlando*, p. 22.

Ce passage est digne d'un exercice de microlecture. Dans *Derrida : La déconstruction*, Charles Ramond analyse cette entreprise telle que pratiquée par Derrida : il est question d'analyser avec précision le langage afin de déceler ce qu'institue chaque mot. Le langage est une mouvance désignant toujours de façon détournée un noyau que la microlecture se donne pour objectif de débusquer :

Tout ce que nous parvenons à ourdir comme message s'accomplit au sein d'un système de traces rapportées les unes aux autres et dont la concrétude, absolument nécessaire, est niée au plan de l'effet signifiant : elle est « archi-écrite », elle renvoie à ces déterminations paradoxales et fondamentales que sont l'effacement de l'empiricité support ou la primauté des lignes de répétitions revendiquant un impossible même des occurrences.²⁶⁹

Cette définition n'est pas sans lien avec la théorie de la *différance* du même philosophe. Derrida considère le langage comme un objet d'étude à part entière, et selon lui, la simple énonciation est un acte surdéterminant sa signification. La démarche du microlecteur a pour visée d'aller au-delà du contenu informatif du récit, afin de décoder de nouvelles couches de sens.

Dans le passage d'*Orlando* cité ci-dessus, Virginia Woolf fait une analyse complète de la main de la reine afin d'en épuiser toutes les interprétations possibles, dans une tentative de signifiante totalisante. À partir d'un détail extrait de son contexte, le narrateur déduit des traits de caractère, émet des hypothèses quant à la globalité du corps peint, dépasse le cadre du médium pour aller jusqu'à projeter les effets de « mille frayeurs » sur cette main, jusqu'à s'aventurer à en tirer des conclusions sur la vie de la reine. Il s'agit là d'étudier en profondeur une partie afin de révéler la substance du tout. Par ailleurs, notons l'importance du cadre de l'analyse (bien que celle-ci s'applique à le dépasser) ainsi que de la notion de

²⁶⁹ Ramond, *Derrida : La déconstruction* (2008). p. 22.

« système de traces ». Ces éléments font à nouveau écho à la théorie du genre ainsi qu'à celle du trauma. Somme toute, l'auteure semble utiliser le médium du roman en tant que laboratoire, comme le lieu privilégié pour tester la langue et ce qu'elle a le pouvoir de créer. De ce fait, il n'est pas anodin que ce récit puisse être qualifié de biographie fantastique. Par ailleurs, contrairement à *L'Écume des jours* dont l'univers est caractéristique du réalisme magique, l'étrangeté d'*Orlando* est liée au fantastique : les éléments surnaturels ne passent pas inaperçus, et bien que le personnage principal s'en accommode fort bien, iel ne les conçoit pas comme faisant partie d'un ordre naturel des choses ; et le narrateur les commente.

Malgré toutes ces tentatives, le langage, qu'il soit pictural ou littéraire, « s'annonce à nous faussement [...] comme un domaine universellement transparent et rendant possible tout déchiffrement »²⁷⁰. Ces manquements sont très présents dans l'œuvre de Virginia Woolf, profondément marquée par une économie de l'absence.

Virginia Woolf s'applique à tenter de dépasser toutes les couches de sens possibles, tous les cadres, que ce soit celui de la signification d'un passage donné, de l'économie de l'œuvre, de l'objet livre, et surtout, de toutes les catégories définies arbitrairement. Cependant, chaque tentative de rendre compte du réel à l'aide d'un genre nouveau pointe vers une même conclusion : « Par ma foi [...] je ne crois pas qu'un style soit plus vrai que l'autre. Les deux sont totalement faux. »²⁷¹ Lorsqu'*Orlando* émet cette réflexion, iel s'interroge alors sur les différences entre les écritures réaliste et figurative. Ainsi, selon

²⁷⁰ Ramond, p. 27.

²⁷¹ Woolf, *Orlando*, p. 101.

iel, non seulement aucune des deux n'est en mesure de transposer le réel, mais elles semblent même engendrer le faux, le mensonge.

Dans l'œuvre de Virginia Woolf, nous ne recevons aucune réponse quant au souci de dire la vérité. Aucune solution n'est offerte par l'auteure, qui, au contraire, incite les lecteur.ice.s à considérer non pas qu'il y aurait une « vérité ultime », mais que le réel est intrinsèquement multiple :

[...] Orlando poussa un soupir de soulagement, alluma une cigarette et fuma à petites bouffées, pendant une minute ou deux, en silence. Puis, d'une voix hésitante, comme si elle redoutait l'absence de la personne désirée, elle appela : « Orlando ? » Car, s'il est vrai qu'il y a (au hasard) soixante-seize temps différents qui tictaquent en même temps dans l'esprit, combien de personnalités peut-il bien y avoir – à la grâce de Dieu ! – qui trouvent toutes à s'abriter, à un moment donné, dans l'âme humaine ? Certains disent deux mille cinquante-deux. Il n'y a donc vraiment rien de surprenant à ce qu'une personne, en tête-à-tête avec elle-même, appelle « Orlando ? » (si c'est bien son nom) pour signifier : « Viens ! Viens vite ! Ce moi particulier m'ennuie à mourir. J'en veux un autre.²⁷²

Le passage ci-dessus, révélateur de l'humour particulier du récit, exprime l'idée de la multiplicité de l'être. À nouveau, cela peut être mis en rapport avec la théorie de la fluidité du genre : l'identité suit un mouvement inexorable. Il en est de même pour la notion du réel, et ainsi, de la vérité. Le roman de Virginia Woolf communique l'idée de la fluidité, que celle-ci concerne les normes sociales, le genre, ou le réel. L'auteure malmène tout ce qui est considéré comme nécessitant constance et stabilité, allant jusqu'à s'attaquer à l'ordre chronologique, Orlando ne dépendant d'aucune règle temporelle. Ce faisant, elle décompose, déconstruit, détruit les frontières de l'admissible, et donc, du dicible.

Cette exploitation de la langue et de l'étendue de ses possibilités fait écho à la théorie de la polysémie de l'œuvre de Roland Barthes :

²⁷² Woolf, *Orlando*, p. 298.

Le Texte est pluriel. Cela ne veut pas dire seulement qu'il a plusieurs sens, mais qu'il accomplit le pluriel même du sens : un pluriel *irréductible* (et non pas seulement acceptable). Le Texte n'est pas coexistence de sens, mais passage, traversée ; il ne peut donc relever d'une interprétation, même libérale, mais d'une explosion, d'une dissémination.²⁷³

Virginia Woolf fait donc exploser l'identité de la même manière que le philosophe avec le texte comme nous le montrent les deux citations précédentes. La mention de la fluidité rappelle l'expérience transsexuelle de Paul B. Preciado, ce qui incite à penser le lien entre fluidité identitaire, et fluidité textuelle. Il y a ainsi déconstruction, texte et identité sont fondamentalement pluriels et ne peuvent être soumis à un réel unitaire. Au contraire, leur réalité dépend de leur hybridité. Ajoutons également que cette hybridité s'exprime à travers des corps – et des corpus -, véhicules instables et insaisissables de l'être.

En interrogeant l'identité à travers la création d'un personnage ayant l'inouïe possibilité matérielle d'exprimer sa pluralité, Virginia Woolf examine langage et littérature afin de rendre compte de l'indicible par excellence : la relation au réel.

2. Hybridité et littérature

Orlando permet de penser les liens entre identité et littérature, corps et corpus, en mettant en images la complexité et la pluralité d'un réel multiforme. Que ce soit dans la forme ou dans le fond de l'œuvre, nous oscillons en permanence entre le vrai et le mensonge, la réalité et la fiction. Le biographe fait travailler son imagination, Orlando poète s'inspire du réel, les notes de bas de pages sont erronées, les événements historiques mentionnés sont de pures inventions²⁷⁴. Chaque élément du récit semble être programmé

²⁷³ Barthes, *Le bruissement de la langue*, (1984). p. 73.

²⁷⁴ Dans une note de bas de page, Virginia Woolf parle du « Grand Gel » comme d'un événement historique, mais il s'agit en réalité d'une fiction.

pour semer la confusion dans la construction du roman, empêchant ainsi de l'inscrire dans un genre déterminé. Cette ambivalence, conséquence d'une économie de la dualité et de l'absence, est symptomatique d'une réflexion centrale sur les liens entre savoir et littérature. Dans quelles mesures la littérature, et plus particulièrement la fiction, peut-elle relater le réel et transcender l'indicible ? Peut-elle constituer un savoir au même titre que la science, apporter des connaissances sur l'être ?

Dans son essai *Plaidoyer pour une littérature comparée*, Terry Cochran interroge les intérêts et les visées (pluriels également) de cette discipline qui, nous le verrons, présente de nombreux points communs avec le roman de Virginia Woolf.

Dans un premier temps, voici sa définition de ce champ d'étude : « C'est un domaine de réflexion sur les possibilités de comparer [les] traditions uniques, de comprendre leurs interactions dans le monde et d'interroger les liens entre les œuvres individuelles et l'esprit humain en général. »²⁷⁵ Il s'agit ainsi d'un champ transdisciplinaire examinant les rapports entretenus par les œuvres littéraires, à la recherche de réponses sur l'identité. Les comparatistes ont pour objectif de « penser la littérature, l'inscription de l'esprit dans le monde »²⁷⁶. Cochran établit un lien nécessaire entre littérature et identité humaine. Cette vision est très proche de l'entreprise de Virginia Woolf. Pour elle, le roman est un espace de liberté, dans lequel elle s'adonne à différents jeux, teste les limites de diverses formes créatrices et remet en cause toute forme d'injonction sociale. Ce faisant, elle permet l'émergence de nouvelles façons d'envisager l'être et revendique la mouvance de toute connaissance, une forme de non-savoir finalement. À travers ce fil conducteur dominant

²⁷⁵ Cochran, *Plaidoyer pour une littérature comparée* (2008). p. 23.

²⁷⁶ Cochran, p. 51.

le récit, nous pouvons penser à une mise en abyme d'une théorie littéraire, d'une volonté, à travers la fiction, d'exprimer une idée théorique. Il s'agirait alors d'une mise en scène, ce qui fait à nouveau écho à la pensée de Cochran, selon qui « dans la vision comparatiste, la littérature [...] consiste en la mise en scène de la pensée au-delà de l'esprit qui laisse des traces dans le monde »²⁷⁷. Il rappelle aussi que « Freud se sert de l'abstraction littéraire comme d'une représentation idéale des phénomènes psychiques »²⁷⁸. En effet, l'idée de l'inconscient théorisée par le psychanalyste lui est venue suite à l'analyse de la pièce *Œdipe Roi* de Sophocle. Ainsi, une connaissance considérée comme scientifique (l'inconscient en psychanalyse) prend sa source dans une création fictionnelle (*Œdipe Roi*). Tout cela peut être mis en lien avec la relation entre le narrateur biographe et le personnage d'Orlando, leurs vocations et leurs inspirations, s'inscrivant toujours dans un mélange hybride ayant pour effet d'invalider les catégories traditionnelles.

La notion de « mise en scène de la pensée » rappelle la performativité du genre selon Butler, ainsi que la *différance* derridienne en tant que performance de l'engrenage des différences. Finalement, il semblerait que le champ littéraire, et plus particulièrement la discipline comparatiste, soit au carrefour de multiples savoirs, s'alimentant les uns les autres dans une relation d'interdépendance ; ce que Virginia Woolf met en image avec son idée de la multiplicité des identités : « les moi dont nous sommes faits, empilés les uns sur les autres comme les assiettes sur la main d'un serveur, ont des attachements qui les éloignent de nous, des inclinations, des petites obligations et des droits qui leur sont propres »²⁷⁹.

²⁷⁷ Cochran, p. 59.

²⁷⁸ Cochran, p. 99.

²⁷⁹ Woolf, *Orlando*, p. 299.

Nous pouvons interpréter la métamorphose sexuelle d'Orlando comme une métaphore toujours renouvelée de la représentation du savoir et du réel. Le renouvellement de la métaphore réside dans le fait qu'Orlando vive dans une perpétuelle dualité tout au long du récit. Dans un premier temps, alors qu'iel est un jeune homme, iel rencontre Sacha avec laquelle iel est dans une relation de miroir, Sacha étant une fille masculine et Orlando un garçon féminin. De plus, le personnage de Sacha revenant régulièrement le/la hanter en pensée, nous pouvons en conclure que cette relation fut plus importante qu'en apparence, le retour permanent étant symptomatique d'un événement traumatique. Ensuite, le changement de sexe d'Orlando le fait toujours osciller entre le devoir social d'être femme, son ressenti intérieur ne s'identifiant à aucun des sexes. Alors qu'iel est assigné.e femme, iel renouvelle une forme de relation-miroir avec Shelmerdine dans laquelle iel est la femme-masculine et son mari l'homme-féminin. Le lien entre le personnage principal et le biographe est également très intime, ce dernier connaissant les moindres pensées d'Orlando et les deux étant interdépendants l'un de l'autre afin de rapporter une histoire complète. Tous ces éléments peuvent être analysés à la lumière de la théorie de la *différance*. Ce roman extériorise le paradoxe de l'écriture qui réside dans la tentative d'expliquer un référent absolu, alors que dans le temps réel, l'écrivain va toujours, avec la métaphore, au-delà du sens totalisant.

Finalement, la question de l'indicible est au centre de la production littéraire et *Orlando* l'illustre avec justesse. Non seulement nous suivons un personnage peinant à décrire un réel qu'il a pourtant à portée de vue (avec son poème « Le Chêne »), mais outre les perspectives personnelles de ce dernier, la globalité du roman échappe toujours aux lecteur.ice.s. Virginia Woolf utilise la fiction pour développer son idée de la subjectivité

du savoir, avec pour conséquence l'impossibilité de relater un récit déterminant, avec des réponses définitives. En changeant les codes du monde d'Orlando, notamment par le biais du genre fantastique, elle peint cette théorie. Plus aucune norme n'est admise, temps, espace et genre sont illusoires :

Malheureusement, le Temps, qui apporte aux animaux et aux légumes épanouissement et déclin avec une ponctualité étonnante, n'a pas un effet aussi simple sur l'esprit humain. De plus, l'esprit humain métamorphose avec une égale bizarrerie le corps du temps. Une heure, dès qu'elle s'abrite dans le curieux habitacle de l'esprit humain, peut s'allonger jusqu'à durer cinquante ou cent fois plus ce qu'indique l'horloge ; par ailleurs, une seconde peut suffire pour représenter avec précision une heure à la pendule que nous avons dans la tête. On ne connaît pas assez ce décalage extraordinaire entre le temps et l'horloge et le temps de l'esprit ; il mériterait une enquête approfondie.²⁸⁰

Tout est relatif, et quand il s'agit de « l'esprit humain », plastique par essence, l'immobilité n'existe plus. Ce passage métaphorise ainsi la raison pour laquelle la mise en place de valeurs strictes concernant la dignité humaine est absurde : l'être humain se meut, et emporte avec lui les mœurs. Cet extrait n'est pas sans rappeler *L'Écume des jours*, où le temps est arbitraire et dépendant non pas d'une chronologie fixe, mais de l'état d'esprit des personnages.

Toutes les métaphores du roman sont orientées vers l'indicible, l'incapacité de décrire un réel changeant, des vérités instables et des genres construits. Selon Cochran, il s'agit là du fondement du savoir littéraire qui « émane de l'imaginaire, des images inévitablement imbriquées dans la pensée, et ne constitue pas un savoir objectif »²⁸¹. Virginia Woolf semble aller au-delà de la mise en image d'un savoir seulement littéraire en mettant en récit l'absence d'un quelconque savoir fiable. Tout le roman peut être interprété comme

²⁸⁰ Woolf, *Orlando*, p. 98.

²⁸¹ Cochran, p. 78.

une allégorie des tentatives créatrices, dont la conclusion pointe vers l'insuffisance du langage et surtout d'un langage qui serait uniforme. Elle exprime la multiplicité de la vérité, que ce soit la 'vérité du monde', ou la vérité du soi. Nous sommes des êtres hybrides régis par des lois variables. De ce fait, la représentation du réel ne peut se passer d'un dialogue entre plusieurs genres.

De la même manière que Derrida ne donne jamais de définition précise de la *différance*, Virginia Woolf offre aux lecteur.ice.s une performance textuelle du mouvement du genre et du réel, la tentative de clarification du sens allant toujours plus loin que le pouvoir linguistique. Elle prend les médiums du roman et de la fiction comme outils pour penser hors de la littérature même, exprimant l'indicible représentation d'un réel insaisissable.

Conclusion

« Moi, si, pas du tout, le contraire comme toi, la même chose pas pareille à la différence identique. »²⁸²

En définitive, l'indicible ne peut être exprimé qu'au sein d'une performance, d'une mise en scène. Il s'insinue dans toutes les sphères : que ce soit la manifestation d'une expérience traumatique, l'extériorisation d'affects, ou l'expression du soi et de sa relation au monde. La notion de théâtralisation est primordiale, l'indicible étant intimement lié au corps, comme nous pouvons le constater dans les trois œuvres à l'étude : Péc, Colin et ses amis, et Orlando, aucun n'a la main mise sur les changements physiques qu'il subit malgré lui.elle. Contrairement au personnage de Georges Péc, les protagonistes de Vian et Woolf, tout en s'en étonnant parfois, acceptent l'indépendance de leur corps sans s'en formaliser. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, la relation entre physique et psychique est d'autant plus complexe qu'elle résulte d'un événement traumatique : le corps de l'auteur est devenu un lieu étranger empreint de souvenirs ne lui appartenant plus.

Selon Wittgenstein, « Ce qui *peut* être montré ne *peut* être dit. »²⁸³ Cette proposition implique que la structure d'un énoncé compte davantage que son contenu. Quel qu'il soit, il devrait pouvoir être exprimé à travers des signes lui correspondant, le langage étant limité dans la représentation de la vérité et du monde. Dans mon étude, les non-dits, ce que les personnages ne peuvent traduire verbalement, s'installent et se vivent dans leurs

²⁸² Ponti, *L'avie d'Isée* (2013). Pages non numérotées.

²⁸³ Wittgenstein, p. 59.

mouvements corporels. La structure est bel et bien le moteur de la révélation du sens totalisant.

Le corps est un véhicule d'idées, de récits enfouis. Il en est le théâtre, et c'est ensuite à l'acteur – qui occupe également la place de spectateur – d'en interpréter la scène. Cette tâche est particulièrement complexe : la performance est sans cesse réactualisée et ne s'opère jamais exactement de la même manière. Il convient alors d'interroger les actes répétés compulsivement, de débusquer les chemins de traverse empruntés par l'inexprimable qui cherche à être exprimé. La notion de mouvement occupe une place essentielle dans l'analyse de l'indicible en littérature, ce dernier engendrant une poétique du détour : s'il y a impossibilité de le décoder directement, il se révélera déguisé, le référent étant toujours insaisissable dans l'instant présent.

Le concept du couple acteur-spectateur est capital et illustre l'économie double que nous retrouvons dans chacun des textes à l'étude. Les relations des personnages avec leurs corps sont déjà révélatrices de cette dualité : de cette dissociation résulte une identité non pas unitaire, mais dédoublée. Et bien plus qu'un simple dédoublement, nous assistons à une réelle démultiplication identitaire.

Dans *W ou le souvenir d'enfance*, Perec en tant que personnage s'infiltré dans tous les récits : il est lui-même enfant et adolescent dans les chapitres autobiographiques, nous le reconnaissons plus loin sous les traits de Gaspard Winckler, et son histoire familiale est traitée allégoriquement dans la description des événements sportifs se déroulant sur l'île de W.

Dans *L'Écume des jours*, les corps, les décors, la musique et l'environnement sont indissociables des personnages. Ils accomplissent et conscientisent leurs affects, les six jeunes gens étant dans l'incapacité de les exposer.

Dans *Orlando*, le personnage éponyme expérimente une vie fondamentalement multiple et migratoire. Jeune homme au début, iel devient femme, évolue entre la cour royale et un camp de gitans, tombe amoureux.x.d'êtres de tous les genres, le tout étendu sur trois siècles. Le.la protagoniste s'infiltré dans ceux qui l'entourent dans des relations chiasmiques : nous le.la retrouvons en Sacha, en Shelmerdine, dans les commentaires du narrateur.

L'économie de la dualité ne se révèle pas uniquement à travers les relations dédoublées des personnages : la construction même des trois œuvres en témoigne. Nous sommes toujours face à une structure de genres entremêlés, ce qui complique la catégorisation des trois ouvrages. Georges Perec et Virginia Woolf posent avant tout la question du genre littéraire : sont-ce des (auto)biographies ? des romans ? À la lecture des deux livres, aucune réponse n'est donnée. Il s'agit d'un habile mélange des deux, et chaque genre parasite invariablement l'autre dans rapport complémentaire. Chez Boris Vian, la littérature côtoie le jazz, les cinq sens, la danse, et tous ces éléments interagissent à l'unisson.

Ces incessantes compositions font émerger la question du langage et de ses limites. Les trois auteur.e.s font le constat de l'impossible représentation d'un réel perçu singulièrement par chacun – altéré par les valeurs sociales, les époques, les situations émotionnelles des protagonistes –, avec une langue limitée et imparfaite pour seul outil. En d'autres termes, le réel ne saurait être déterminé dans un cadre fixe, n'étant régi par

aucune loi stable. De ce fait, comment le langage, qui lui, est délimité par des règles sévères, peut-il représenter avec justesse ces mouvements permanents ? Les trois récits mettent en image ces carences langagières, et tentent d'y remédier. Cette idée s'infiltré dans l'architecture même des œuvres, dans les mariages entre les genres, et surtout, contamine l'écriture. L'indicible impose un remaniement du langage, il va au-delà de celui-ci, le remettant perpétuellement en cause et soulignant ses échecs. Il enjoint d'en réviser les limites établies. L'indicible suppose l'insuffisance du langage ; et de ces insuffisances découlent des indicibles.

Dans leurs tentatives d'exprimer des non-dits, Georges Perec, Boris Vian et Virginia Woolf auscultent la langue, la dépouillent et la réinventent. À travers sa démarche autobiographique, Perec prend appui sur la fiction, se raconte via métaphores et allégories, son récit ne pouvant être narré unilatéralement. De son côté, Vian se sert de la 'pataphysique, crée des néologismes, fabrique une œuvre à l'image de son *pianocktail*. Woolf, quant à elle, défie les lois du genre et de la chronologie en proposant un personnage aux allures et aventures résolument fantastiques. Chacun à sa façon remet en question l'autorité d'un langage universel, d'une littérature définie par des genres codés et codes genrés. Par ailleurs, de ces procédés résulte une filiation entre réels et littératures, savoirs et représentations, et dont l'ingrédient substantiel serait l'élaboration de récits fictifs. Les trois œuvres à l'étude font l'apologie de l'inventivité, d'un travail créatif engendré autant par l'auteur.e que par les lecteur.ice.s, ce qui fait écho à la notion d'acteur-spectateur. De même que le narrateur d'*Orlando* relate et, ce faisant, construit, la vie de son personnage, auteur.e.s et lecteur.ices, tours à tours s'emparent de l'œuvre, la construisent et l'interprètent à leur manière.

Ainsi, ces jeux littéraires, résultants d'indicibles, permettent l'exploration et l'exploitation d'une infinité de possibles. Ils travestissent le champ littéraire et questionnent la pertinence de la notion de vérité. Le lien principal entre les trois œuvres réside dans leur quête vaine d'une vérité somme toute insaisissable, parce qu'instable de nature. C'est en ceci qu'elles font largement écho à la *différance*, aux rapports entre écriture, sens, et littérature, à l'impossibilité de saisir un étant-présent immuable. J'ajouterai que le fait même que trois ouvrages dont le thème diffère abordent cette recherche incessante, illustre d'autant plus le mouvement défini par ce concept. L'assemblage de ces trois récits permet, dans un plus grand tableau, la compréhension de la production de la *différance* en tant que performance de l'engrenage, le mouvement temporel et perpétuel d'une recherche de la présence.

En fin de compte, Claude Ponti résume cette recherche du mot juste, de la pluralité des possibilités, et de la performance de l'engrenage dans la phrase citée en début de conclusion : « Moi, si, pas du tout, le contraire comme toi, la même chose pas pareille à la différence identique. »²⁸⁴ Nous retrouvons dans cette phrase teintée d'humour un condensé de bien des sujets abordés au cours de ce mémoire : une réflexion sur le pouvoir du langage, la recherche permanente – voire obsédante – d'un sens absolu, un mouvement répétitif inscrit dans une pluralité de traces. Le dévoilement du mot juste, d'un réel totalisant, est toujours remis à plus tard. La complexité de la citation de Claude Ponti, la succession presque suffocante de propositions inscrites dans une poétique des contraires, rencontre non seulement les œuvres à l'étude, mais rappelle également les réflexions sur

²⁸⁴ Ponti, pages non numérotées

le champ littéraire, et plus particulièrement sur les objets et intérêts d'une littérature comparée. Nous percevons l'indicible dans cette formule balbutiante et indécise : l'énonciateur est incapable d'exprimer justement ce qu'il a en tête.

L'indicible mène à la remise en question du langage. La langue étant carencée et ne pouvant prétendre représenter les infinies possibilités des réels, il est nécessaire de palier ses lacunes via des compositions et architectures artistiques diverses, sans volonté de se cantonner à un genre fixe, mais en épousant les notions de mouvement et d'hybridité. À un réel pluriel ne peut convenir qu'une littérature plurielle.

IV. Bibliographie

ALEXIS, André. *Fifteen dogs: an apologue*. Toronto: First edition, Coach House Books, 2015.

AMON, Evelyne et Yves BOMATI. *Vocabulaire pour la dissertation*. Paris : Larousse, 1993.

BAKHTINE, Mikhaïl. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1996.

BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984.

---. *Leçon : leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977*. Paris : Éditions Points, 2015.

BEAUVOIR, Simone de. *Le deuxième sexe*. Paris : Gallimard, 2017.

BENS, Jacques. « Un langage-Univers ». *L'écume des jours*, Paris : Broché, J.J. Pauvert, 1979.

BERNARD, Marc. « Boris Vian définit la pataphysique ». *Les grandes revues littéraires*, 25 mai 1959. INA.

BERTHARION, Jacques-Denis. *Poétique de Georges Perec: « ... une trace, une marque ou quelques signes »*. Saint-Genouph : Librairie. Nizet, 1998.

BOURDIEU, Pierre. « L'illusion biographique ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62, n° 1, 1986, p. 69-72. DOI.org (Crossref), doi:10.3406/arss.1986.2317

(consulté le 15 janvier 2019).

BRIGGS, Julia. « The Conversation Behind the Conversation: Speaking the Unspeakable in Virginia Woolf ». *Études Anglaises*, vol. 58, n° 1, 2005, p. 6-14. Cairn.info. (consulté le 18 janvier 2019).

BUTLER, Judith. « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory ». *Theatre Journal*, vol. 40, n° 4, décembre 1988, p. 519. *DOI.org (Crossref)*, doi:10.2307/3207893. (consulté le 26 mars 2019).

CALAMEL, Charles. « Le jazz et l'institution ». *ADAGES 30 ans*. Montpellier, avril 2016. <hal-01359793> (consulté le 13 septembre 2018).

CARROLL, Lewis. *Les aventures d'Alice au pays des merveilles suivi de La traversée du miroir et ce qu'Alice trouva de l'autre côté*. Paris : Librairie générale française, 2009.

CARUTH, Cathy. *Unclaimed experience: trauma, narrative, and history*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1996.

CHANADY, Amaryll Beatrice. *Magical realism and the fantastic: resolved versus unresolved antinomy*. New-York : Garland, 1985.

COCHRAN, Terry. *Plaidoyer pour une littérature comparée*. Montréal : Éditions Nota bene, 2008.

COHEN-SOLAL, Annie. « Pablo Picasso et Gertrude Stein, une rencontre de migrants à Paris au début du XXème siècle » *Revoir Picasso*. Paris, 2015.

COMTE-SPONVILLE, André. *Dictionnaire philosophique*. 4. éd., 2. tir., nouvelle éd. revue et augmentée, Paris : PUF, 2013.

COSTANTINO, Charlotte, Mathilde BOUYCHOU et Julie PLATIAU. *Du traumatisme aux voies thérapeutiques possibles*. Toulouse : Érès, 2013.

DANIELS, Charles N. (compositeur) et Gus KAHN (paroles), *Chloe (song of the swamp)*, 1927.

DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*. Paris : Éditions de Minuit, 1993.

DERRIDA, Jacques. *Pour l'amour de Lacan*. Paris : Albin Michel, 1991.

---. *De la grammatologie*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1967.

---. *La « différence »: séance du 27 janvier 1968*. Paris : Armand Colin, 1968.

---. *Mal d'archive: une impression freudienne*. Paris : Nouv. éd., Galilée, 2008.

---. *Marges de la philosophie*. Paris : Éditions de Minuit, 2006.

DUPRIEZ, Bernard. *Gradus: les procédés littéraires ; (dictionnaire)*. Nouv. tirage, Paris : Union Générale d'Éd, 1997.

FOER, Jonathan Safran. *Everything Is Illuminated*. Londres : Penguin Books, 2003.

FREUD, Sigmund. *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*. Paris : Gallimard, 1993.

GONDRY, Michel (réalisateur et scénariste), et Luc BOSSI (scénariste). 2013. *L'Écume des jours* [comédie dramatique]. Boulogne Billancourt : Studio Canal.

HANDY, William Christopher (compositeur interprète). *Loveless Love*. 1954.

HÉCHINGER, Jean Claude. « Georges Perec présente les lieux ». *Chemins*, 22 mars 1976. INA.

HEMECKER, Wilhelm, et Edward SAUNDERS Edward. *Biography in theory: key texts with commentaries*. Berlin : De Gruyter, First edition, 2017.

HIRSCH, Marianne. « Postmémorial ». *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n° 118, octobre 2014, p. 205-206. *DOI.org (Crossref)*, doi:10.4000/temoigner.1274 (consulté le 29 mars 2018)

JARRY, Alfred, Noël ARNAUD, et Henri BORDILLON. *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien : suivi de L'amour absolu*. Paris : Gallimard, 2005.

JUILLET, Pierre. *Dictionnaire de psychiatrie [français - anglais]*. Paris : CILF, 2000.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'ironie comme trope*. Poétique n° 41, Paris : Seuil, février 1980.

LAËRCE, Diogène. *Vies et doctrines des philosophes illustres*. 2. éd., revue e corr, Paris : Librairie Générale française, 1999.

LAPLANCHE, Jean, et Jean-Bernard PONTALIS. *Vocabulaire de la psychanalyse*. 5. ed, Paris : Presses Universitaires de France, 2009.

LAROUSSE (firme) *Le Petit Larousse Illustré*. Paris : Larousse, 2013.
---. *Le petit Larousse illustré [2005]: en couleurs*. Paris : Larousse, 2005.

LAVOCAT Françoise. *La théorie littéraire des mondes possibles*. Paris : CNRS Éditions, 2010.

LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre : l'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris : Seuil, 1980.

LEVI, Giovanni. « Les Usages de La Biographie ». *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 44, n° 6, décembre 1989, p. 1325-36. *DOI.org (Crossref)*, doi:10.3406/ahess.1989.283658 (consulté le 24 février 2019).

LEVI, Primo. *Si c'est un homme*. Paris : Julliard, 1990.

MENDELSON, Daniel. *Les disparus: roman*. Paris : J'ai lu, 2010.

MILLER, James L. *Dante & the Unorthodox: The Aesthetics of Transgression*. Waterloo : Wilfrid Laurier University Press, 2005.

NGAI, Sianne. *Ugly Feelings*. Cambridge : Harvard University Press, 2005.

ONFRAY, Michel. *Cynismes: portrait du philosophe en chien*. Paris : Librairie générale française, 2012.

OULIPO, Ouvroir de Littérature Potentielle (collectif). *Abrégé de littérature potentielle*. Paris : Éd. Mille et Une Nuits, 2002.

PAJONA, Cécile. « Vers une stylistique du jazz littéraire dans *L'Écume des jours* de Boris Vian ». *Musurgia*, vol. XXIII, n° 1, 2016, p. 105. DOI.org (Crossref), doi:10.3917/musur.161.0105 (consulté le 13 octobre 2018).

PEREC, Georges. *Ellis Island*. Paris : Édition P.O.L, 2019.

---. *Espèces d'espaces*. Nouv. éd. rev. et Corrigée, Paris : Éditions Galilée, 2010.

---. *La disparition*. Paris : Gallimard, 2017.

---. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Paris : Bourgois, 2008.

---. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris : Gallimard, 2017.

---. *La vie mode d'emploi : romans*. Paris : Librairie Générale Française, 2015.

PICASSO, Pablo. (1906). *Les demoiselles d'Avignon* [Tableau]. New-York : Museum of Modern Art.

PLATON. *Timée: Critias*. 6e édition, corrigée et mise à jour, Paris : GF Flammarion,

2017.

---. *Sophiste ; Politique ; Philèbe ; Timée ; Critias*. Paris : Flammarion, 2008.

PONTI, Claude. *L'avie d'Isée*. Paris : L'École des loisirs, 2013.

PRECIADO, Paul B. *Un appartement sur Uranus : chroniques de la traversée*. Paris : Bernard Grasset, 2019.

PRUVOST, Jean, et Jean-François SABLAYROLLES. *Du néologisme en littérature*. Vol. 2e éd., Paris : Presses Universitaires de France, 2012, pp. 41-52, <https://www.cairn.info/les-neologismes--9782130592105-p-41.htm>. Cairn.info (consulté le 16 octobre 2018).

RAMOND, Charles. *Derrida. La déconstruction*. Paris : Presses Universitaires de France, 2008, <https://www.cairn.info/derrida-la-deconstruction--9782130571506.htm>. Cairn.info (consulté le 15 juin 2018).

RANCIÈRE, Jacques. *Le destin des images*. Paris : Fabrique éditions : Diffusion Les Belles lettres, 2003.

RUSHDIE, Salman. *Les enfants de minuit*. Paris : Gallimard, 2015.

SCHULTE NORDHOLT, Annelies. Témoignages de l'après-Auschwitz dans la littérature juive-française d'aujourd'hui: Enfants de survivants et survivants-enfants. *Ecrire la mémoire de la Shoah. La génération d'après*. Université de Leyde, Pays-Bas, 21-22 juin 2004. Amsterdam : Rodopi, 2008.

SEBALD, Winfried Georg. *Austerlitz*. Arles : Actes Sud, 2014.

SIRVENT, Michel B. *Georges Perec ou le dialogue des genres*. Amsterdam : Rodopi, 2007.

STEIN, Gertrude. *Picasso*. Paris : Christian Bourgois, 2006.

TOLSTOÏ, Léon. *Enfance, adolescence, jeunesse*. Paris : Gallimard, 2010.

TUGAULT, Yves. « Rocheblave Spenle A.M. — Les rôles masculins et féminins. (Les stéréotypes. La famille. Les états intersexuels) ». *Population*, 1966, pp. 1046-47. Persée <http://www.persee.fr>. (consulté le 13 janvier 2019).

UBERSFELD, Annie. « Le Carnaval de « Cromwell » ». *Romantisme*, vol. 1, n° 1, 1971, p. 80-93. *DOI.org (Crossref)*, doi:10.3406/roman.1971.5374 (consulté le 25 septembre 2018).

VIAN, Boris. *L'écume des jours*. Paris : Librairie Générale Française, 2009.

VON BUSEKIST, Astrid. « L'indicible ». *Raisons politiques*, vol. 2, n° 2, 2001, p. 89. *DOI.org (Crossref)*, doi:10.3917/rai.002.0089 (consulté le 19 février 2018).

WITTGENSTEIN, Ludwig *Tractatus logico-philosophicus*. Paris : Gallimard, 2002.

WITTIG, Monique. *La pensée straight*. Paris : Éditions Amsterdam, 2018.

---. *Les guérillères*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2003.

WOOLF, Virginia. *Flush biographie*. Paris : Librairie générale française, 1987.

---. *Granite and rainbow: essays*. San Diego : Harcourt Brace Jovanovich, 1975.

---. *Orlando*. Le livre de poche, Paris : Librairie Générale Française, 2016.

---. *Orlando: a biography*. San Diego : Harcourt Brace Jovanovich, 1973.

